نیّر مسعود
افسانے کی تلاش

افسانے کی تلاش

نیّر مسعود

Afsanay Ke Talash

Critical Essays on Fiction

by Naiyer Masood

اشاعت: جون ۲۰۱۱ء

کمپوزنگ: احمد گرافکس، کراچی

طباعت: اے جی پرنٹنگ سروسز، کراچی

ناشر

شہرزاد

SCHEHERZADE

بی۔ ۱۵۵، بلاک ۵، گلشن اقبال، کراچی۔

info@scheherzade.com

فہرست

مقدمہ: آصف فرخی

افسانہ، نیّر مسعود کے تنقیدی عمل میں

لکھنے والے کی حیثیت سے نیّر مسعود صاحب کے ادبی کیریئر کا آغاز اور ان کی شہرت کی خشتِ اوّل، نہ صرف یہ کہ افسانے سے نہیں، بلکہ افسانوی عمل کے بالکل اُلٹ، ایک اسکالر اور محقق کے طور پر قائم ہوئی کہ جس میں تمام تر سروکار معلوم حقائق سے رہتا ہے اور تخیّل کی کارفرمائی اس کام کے اصولوں کے برخلاف اور بڑی حد تک مضرت رساں ثابت ہوسکتی ہے۔ اس لیے کہ کسی محقق کو بے اعتبار ثابت کرنے کے لیے اسے افسانہ نگار قرار دے ڈالنا کافی ہے۔ اپنے تحقیقی مطالعات کے دلائل ونفسِ مضمون میں نہیں، بلکہ نیّر مسعود صاحب نے افسانہ نگاری کو اپنی ادبی زندگی کے ایک نئے مرحلے کے طور پر اختیار کیا، اور اس طرح اختیار کیا کہ افسانہ اِن کی ادبی شناخت کا اہم جزو بھی بن گیا اور اِن کا شمار اُردو کے معدودے چند مُنفرد اور صاحبِ طرز افسانہ نگاروں میں کیا جانے لگا — جس طرح غزل کے شاعروں کے پورے غولِ بیابانی میں ایک آدھ ہی شاعر صاحبِ طرز کہلانے کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ زبان و بیان تو خیر ان کے کام کا اختصاص ٹھہرے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ نیّر مسعود نے ماورائیت میں گندھی ہوئی واقعیت، اشاریت و رمزیت سے مملو بیانیہ اور انسانی زندگی کی تنہائی، مجبوری، بے آسرا پن اور کیفیتِ ماحول کے اسیر ہوکر رہ جانے کو حکایت کا سا، وقت کی شرائط سے بظاہر آزاد انداز دے کر

ہم عصر حقیقت کا روپ دیا ہے، وہ اُردو افسانے میں انہی کا حصّہ ہے۔

نیّر مسعود کے افسانے پڑھتے وقت ایک ابتدائی تاثر اس طرح کا بھی قائم ہوتا ہے کہ اس ایک ڈیوڑھی کو پار کرتے ہی ہم ایک محل سرا کے اندر داخل ہو گئے ہیں یا پرانی حویلی ہے جس میں کمرے بہت سے ہیں اور صندوق رکھے ہوئے ہیں، ہر کمرہ سرگوشیوں اور سایوں سے آباد ہے لیکن جس نے ہمیں اندر آنے کا عندیہ دیا ہے، خود اس کا پتہ نشان نہیں ملتا۔ چھپن چھپائی کا ایک کھیل ہے جس میں کوئی کھیلنے والا اب بچّہ نہیں رہا، ہر ایک پھر بھی کھیلے جا رہا ہے اور چور پکڑا نہیں جاتا۔ لکھنے والا اپنی کہانی کے تار و پود میں اس کامیابی کے ساتھ کم ہی منقلب ہوتا ہے جتنا کہ نیّر مسعود کے ہاں ہوا ہے۔ اِن کے افسانوں میں ادبی عالم کی جھلک نظر آتی ہے اور اِس کی بیّن مثال اِن کا افسانہ ''طاؤس چمن کی مینا'' ہے جو نوابی عہد کے لکھنؤ کے تہذیبی و سماجی پس منظر سے محققانہ واقفیت کے بغیر ایسا مستحکم Fabula (روسی ہیئت پرست نقادوں کے محاورے میں) حاصل نہ کر پاتا۔ بالکل اُسی طرح کہ جیسے محض اس سماجی پس منظر کے بارے میں مُستند معلومات کا ذخیرہ اس جیسے افسانے کو قائم نہیں کر سکتا۔ عالم کے ساتھ ساتھ اِس افسانے میں افسانہ نگاری کے ناقد کی ایک جھلک بھی نظر ضرور آجاتی ہے، خاص طور پر جہاں افسانہ اپنے اختتام کو پہنچتے پہنچتے گُریز کے اس ایک لمحے میں، جو اس افسانے کا اصل اختتام ہے، جہاں افسانوی عمل کے آگے بڑھنے کے لیے تنقیدی فیصلہ ناگزیر ہو جاتا ہے اور تنقید اپنا کام کر جاتی ہے۔

کہانی ایک تنے ہوئے تار کی طرح کھنچی جا رہی ہے اور جب بادشاہ کی معزولی کے بعد اودھ پر انگریزوں کا اقتدار قائم ہونے کی ''خوشی'' میں ''قیدیوں کو آزادی'' ملتی ہے تو تناؤ جیسے ایک دم ڈھیلا پڑنے لگتا ہے:

''از آں جملہ میں بھی تھا۔ ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا ہوں۔ جی چاہا لوٹ کر قید خانے میں چلا جاؤں، پھر فلک آرا کا خیال آیا اور میں ست کھنڈے کی سیدھی سڑک پر دوڑنے لگا۔

گھر پہنچا تو سب کچھ پہلے کی طرح نظر آیا۔ فلک آرا پہلے تو مجھ سے کچھ کھنچی کھنچی رہی، پھر میری گود میں بیٹھ کر اپنی مینا کے نئے نئے قصے سنانے لگی۔''

ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آنے کا احتمال اور قید خانے میں لوٹ جانے کی خواہش خاصے واضح اشارے ہیں جن کی معنویت آشکار ہے لیکن گھر پہنچ کر سب کچھ پہلے کی طرح نظر آنے اور فلک آرا کے مینا کے ''نئے نئے قصّے'' سنانے میں بھی اشاریت اور Significance ہے جو اس کہانی کا نقطۂ منتہا یا عروج ہے۔ اس ابتر فضا میں معصوم بچّی کے مینا کے نئے نئے قصے سنانے کو ایک جُملے میں سمیٹ کر دہ افسانوی بیان مکمّل کر لیتے ہیں۔ اس سے پہلے کہ ہم اِدھر اُدھر بھٹکیں یا قیاس آرائی کرنے لگیں، نوکِ قلم ایک وقفے کے بعد آگے بڑھتی ہے اور اس طرح کہ افسانوی عمل کی شرائط قائم ہوتی جا رہی ہیں جب کہ ستم ظریفی یہ ہے کہ بظاہر افسانوی عمل کے قائم کرنے سے انکار کیا جا رہا ہے:

''لکھنؤ میں میرا دِل نہ لگنا اور ایک مہینے کے اندر بنارس میں آ رہنا، ستاون کی لڑائی، سلطانِ عالم کا کلکتے میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا انگریزوں سے ٹکرانا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، کٹہروں میں بند شاہی جانوروں کا شکار کھیلنا، ایک شیرنی کا اپنے گورے شکاری کو گھائل کر کے بھاگ نکلنا، گوروں کا طیش میں آ کر داروغہ نبی بخش کو گولی مارنا، یہ سب دوسرے قصّے ہیں اور اِن قصّوں کے اندر بھی قصّے ہیں۔

لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصّہ وہیں پر ختم ہو جاتا ہے جہاں ننھی فلک آرا میری گود میں بیٹھ کر اِس کے نئے نئے قصّے سنانا شروع کرتی ہے۔''

(''طاؤس چمن کی مینا، لکھنؤ، ۱۹۹۸ء، ص ۱۸۶-۱۸۵)

یعنی انجام، نئے نئے قصّوں کا شروع ہونا ہے۔ In my beginning is my end۔ اپنی دُم مُنھ میں دبا لینے والے اساطیری سانپ کی طرح افسانے کا دائرہ پایۂ تکمیل کو پہنچتا ہے تو افسانہ نگار کی قوّتِ بیان کی مہارت کے ساتھ اِس کی تنقیدی بصیرت کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے۔ نقاد نیّر مسعود سے یہ ملاقات اچانک مگر اتنی بھرپور ہے کہ اس کا تاثر اِن کے تنقیدی مضامین بھی زائل نہیں کر سکتے۔

''طاؤس چمن کی مینا'' میں تو یہ نقش واشگاف ہو جاتا ہے۔ لیکن ''نصرت'' اور ''مارگیر'' سے لے کر ''بُرے خاندان کے آثار'' تک نیّر مسعود کے نمائندہ افسانوں میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی افسانوی تعمیر کے ایک خاص جزو کے طور پر نظر آتی ہے اور اِن کی مخصوص افسانوی فضا

میں اپنا کردار اس طرح ادا کرتی ہے کہ یہ شکل بھی ہمیں کسی اور معاصر افسانہ نگار کے ہاں نظر نہیں آتی۔

افسانہ نگاری سے بھی پہلے نیّر مسعود کی تنقید کا بطور خاص ذکر لازمی معلوم ہوتا ہے، جس کا مرکز و محور خاص طور پر غالب رہا ہے۔ غالب کی علامت نگاری، رمزیت و اشاریت اور پیکر تراشی کا وہ عمل جو معنی میں کثرت کے امکان کو اُجاگر کرتا ہے۔ غالب پر مختصر سی کتاب اِن کے افسانوں اور افسانوی تنقید سے پہلے شائع ہو چکی تھی، اس لیے ہم یہ سمجھنے میں حق بہ جانب ہوں گے کہ غالب کی بدولت وہ تنقید کے ایک نئے انداز سے آراستہ و پیراستہ ہو کر افسانے کی طرف آئے۔

یوں بھی نیّر مسعود بنیادی طور پر ایسے ادیب ہیں کہ جن کو کسی ایک خاص صنف یا انداز سے وابستہ کر کے محدود نہیں کیا جا سکتا۔ وہ افسانے میں تنقید کا رنگ پیدا کر سکتے ہیں تو تنقید میں افسانہ بھی بنا کر دکھا سکتے ہیں۔ رفیق حسین پر مضمون کا آخری حصّہ اس کی ایک مثال ہیں۔ برسوں پہلے انہوں نے شہزادہ جانِ عالم کا ایک کرداری مطالعہ ریڈیو کے لیے لکھا تھا، جو بعد میں اس سلسلے کے دوسرے مضامین کے ساتھ، بلراج مین را کے زیر ادارت ''شعور'' (نئی دلّی) میں شائع ہوا۔ فسانۂ عجائب ہی کے پیرائے میں افسانہ قالب بدل کر تنقید بن جاتا ہے اور تنقید کے قالب میں افسانے سے ایک نئی روح پھونک دی جاتی ہے۔

افسانوں سے الگ ہٹ کر دیکھیں تو نیّر مسعود نے ناول و افسانے پر بہ دقّتِ تمام قلم اُٹھایا ہے اور افسانوی ادب کی تنقید کے نام پر گنے چُنے مضامین ہی ہمارے ہاتھ لگتے ہیں۔ شاید یہ بھی گُریز کی کوئی صورت (Reticience) ہو یا پھر ممکن ہے کہ اس کی تہہ میں یہ احساس ہو کہ تنقیدِ افسانہ کے ضمن میں جو کام کرنا تھا وہ فی بطنِ افسانہ کر ہی دیا، اس کے بعد کچھ کہنا گویا تحصیلِ لاحاصل ہے۔ افسانے کا نقّاد اگر خود بھی افسانہ نگار ہو تو اس کے ساتھ یہ مشکل درپیش آتی ہے کہ وہ شعوری یا لاشعوری طور پر اپنے افسانوی عمل یا ترجیحات کی تاویلیں پیش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ خیر، یہ کوئی شرعی عیب بھی نہیں، اس لیے کہ انتظار حسین کی تنقید میں شدّت اور چمک آتی ہی اس وقت ہے جب وہ اپنے ایسے کسی تعصّب کا جواز پیش کر رہے ہوں جو اِن کے افسانوی عمل سے پھوٹا ہے۔ اسی لیے تنقید میں انتظار حسین کا رنگ چوکھا آتا ہے اور اسی طرح نیّر صاحب نے بھی اپنے افسانوی عمل کے آس پاس وار کیے ہوتے تو شاید ہمیں اِن کے افسانوں کے مطالعے میں ایک ایسی سہولت حاصل ہو جاتی جو غیر ضروری ثابت ہوتی بلکہ نقصان دہ بھی۔

افسانے کے تار و پود میں نیّر مسعود بطور نقاد جھلک اُٹھتے ہیں لیکن افسانے کی تنقید میں اس سے پہلے کہ افسانہ نگار اپنے حجرۂ مامون سے پاؤں باہر نکال پائے، محقق برآمد ہو جاتا ہے۔ سرشار کے ''پی کہاں'' پر تنقید کرنے سے پہلے وہ پلاٹ کا خلاصہ بیان کرتے ہیں، یعنی ناول کے معلوم حقائق پہلے میز پر ہمارے سامنے رکھ دیتے ہیں، اس کے بعد قصّے کی طرف آتے ہیں۔ مضمون پھر بھی اپنی شرائط میں کامیاب ٹھہرتا ہے کہ وہ معلوم حقائق پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ ناول کے تار و پود کو ٹٹولنا شروع کر دیتے ہیں اور ''واقعات کی پیشکش اور ابواب کی ترتیب'' میں تبدیلی کا نقشہ مرتّب کرنے کے بعد، بلکہ ان ہی کے ذریعے سے اس انکشاف تک پہنچتے ہیں:

''ناول کی اصل کہانی یا پلاٹ کا اس کے ابواب سے مقابلہ کرنے پر یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ سرشار نے اپنے بیانیے میں کچھ ایسے تصرفات کیے ہیں کہ کہانی کی زمانی ترتیب اور ناول کی بیانی ترتیب میں فرق ہو گیا ہے—''

وہ اس فرق کی محض نشان دہی کر کے نہیں رہ جاتے بلکہ اس اجمال کی تفصیل میں بھی کسی قدر جاتے ہیں اور اس بیان میں وہ ناول کی ساخت، اس کی Mechanics بلکہ اپنے استعمال کردہ الفاظ کے مطابق ''ناول کی اصل بافت'' تک پہنچتے ہیں اور بعض ایسے نتائج اخذ کرتے ہیں جن کو اصولی درجہ دیا جا سکتا ہے:

''قصّے میں دِل چسپی اور تجسّس برقرار رکھنے کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کی رفتار تیز کر دی جائے۔ سرشار نے اس صورت سے بھی کام لیا ہے اور اس کے لیے یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ ناول کے ابواب کو زماں و مکاں کی بہت چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں تقسیم کر دیا ہے—''

''سرشار نے ناول کو خطِ مستقیم پر آگے نہیں بڑھایا ہے جس میں واقعات اُسی ترتیب سے بیان ہوتے ہیں جس ترتیب سے پیش آتے ہیں۔ ''پی کہاں'' میں انہوں نے قصّہ گوئی کی ان حرفتوں سے کام کیا ہے جو آگے بڑھ کر اُردو فکشن میں بہ کثرت اور بہ خوبی استعمال ہوئیں—''

''اس سرسری حوالے کے بجائے اگر اِن واقعات کی تفصیل کو ناول کے ایک باب میں براہِ راست بیان کیا جاتا تو ناول میں تاثیر پیدا ہو سکتی تھی—''

"جا بہ جا اس کا بیانیہ تجسّس سے زیادہ اُلجھن پیدا کرتا ہے۔ تجسّس کا اُلجھن میں بدل جانا کہانی کی تاثیر میں زہر کا کام کرتا ہے۔۔۔"

کہانی کی تاثیر میں زہر کا فقرہ افسانہ نگار کے قلم سے لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اور پھر "ناول کی اصل بافت" کی تفتیش انہیں ناول کے بارے میں اقداری فیصلے تک لے جاتی ہے۔

لیکن یہ محققانہ جستجو ہر جگہ اِن کے کام نہیں آتی۔ بعض جگہ اِن کے پاؤں میں بیڑی بن جاتی ہے۔ قصّے کے پلاٹ کا جائزہ وہ عزیز احمد کے دو تاریخی ناولوں پر اپنے مضمون کے شروع ہی میں مرتّب کر لیتے ہیں اور اس ترتیب کا نقشہ مضمون کے پہلے حصّے پر مشتمل ہے۔ لیکن یہ جائزہ انہیں ان ناولوں کی ساخت، معنویت یا اہمیت کے بارے میں کسی فیصلے یا نتیجے تک پہنچنے میں مدد نہیں دیتا۔ بلکہ وہ تیمور کی تواریخ میں اِن واقعات کے بیان سے دل چسپی لیتے ہیں، جو افسانوں کے نفسِ مضمون کا حصّہ ہیں، اور تاریخی مآخذ کی تلاش میں ہیرلڈ لیمب کی ان کتابوں تک پہنچتے ہیں جن کا ترجمہ عزیز احمد نے کیا تھا۔ وہ ہیرلڈ لیمب کے اسلوب، اس اسلوب کے عزیز احمد کے اسلوب پر اثرات اور مولوی عنایت اللہ دہلوی کے تراجم سے تقابلی جائزے کی طرف نکل جاتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ عزیز احمد کے اسلوب بیان کے بارے میں عمدہ نکتے پیش کرتے ہیں جن کی طرف عزیز احمد کے نقادوں کی نظر نہیں گئی تھی۔ لیکن بات اسلوب تک محدود رہتی ہے۔ اسلوب سے بڑھ کر افسانے کے محیط تک نہیں آتی۔ مضمون کا تنقیدی محاکمہ اس وقت زور پکڑتا ہے جب اسلوبیات کے جائزے سے آگے بڑھ کر، اس عنصر کی شمولیت کے ساتھ ناول کا بہ طور ایک مکمل فن پارے کا جائزہ لینے لگتے ہیں:

"اِن افسانوں کو پڑھ کر عزیز احمد کی قدرتِ تحریر اور خیال اور بیان کو ہم آہنگ کر دینے میں ان کے غیر معمولی سلیقے وغیرہ کا اندازہ تو ہو جاتا ہے۔۔۔ اور یہ اندازہ ان کے دوسری قسم کے افسانوں کو پڑھ کر بھی ہو سکتا ہے۔۔۔"

یہاں تعمیر میں خرابی کی صورت بھی مُضمر ہے۔ سلیقے کے بعد وغیرہ کا استعمال چغلی کھا رہا ہے کہ نقاد سطح پر واپس آ کر مضمون کا بیان سمیٹنا چاہ رہا ہے۔ "دوسری قسم کے افسانوں" سے ملنے والے اندازے میں ایک اور سراغ مل رہا ہے، جس کو وہ خود یہیں پر چھوڑ دیتے ہیں، اس کو آگے ترقی نہیں دیتے۔ اس نشان کو یوں ہی چھوڑ دینے کے بعد، وہ "تاریخ محض یا طبع زاد

کہانی'' کے بجائے تاریخی فکشن کے امتیازات بیان کرنے لگتے ہیں۔ یہ بیان بڑی حد تک عمومی رہتا ہے، اس لیے کہ دلائل کا بہاؤ نقاد کو ایک اور سمت میں لے جاتا ہے — پڑھنے والے کے ذہن میں، قدرے مانوس تاریخی موضوع کا تصوراتی نقش، اور اسے کس طرح بدلنا چاہیے کہ ''پڑھنے والے کو محسوس نہ ہو، خواہ وہ بدل بھی جائے'' اور پھر یہ کہ ''ان افسانوں کے جزئیات کی پیشکش میں انہوں (عزیز احمد) نے صرف تخیل پر تکیہ نہیں کیا ہے۔''

اس طرز استدلال سے زیادہ وقیع مضمون کا وہ ٹکڑا ہے جہاں وہ ایک narrative device کے طور پر فلیش بیک کے استعمال کا تجزیہ کرتے ہیں اور اس کے ذریعے سے عزیز احمد نے جس مہارت کا مظاہرہ کیا ہے، اس کی تحسین کرتے ہیں۔ تحسین بجائے خود اچھی بات ہے لیکن اس کا تفہیم سے منسلک ہونا، تنقیدی عمل کی تکمیل کے لیے ضروری ہے۔ اسی مضمون سے نیر مسعود کے تنقیدی امتیاز کا اندازہ ہوجاتا ہے اور ان کی تنقیدی حدود کا بھی۔ وہ یہاں فلیش بیک کے استعمال اور کہانی کے بیان میں مہارت کا ذکر کرتے ہیں لیکن ساخت تک محدود رہ کر وہ معنویت کی طرف آتے آتے ٹھہر جاتے ہیں اور یوں موضوعِ بحث افسانوں کی مجموعی حیثیت کے بس ایک رُخ پر مُرتکز ہوکر رہ جاتے ہیں، اس سوال کے بھنور میں نہیں اُترتے کہ فنی ذرائع اور مطالعے کے باوصف، وہ کیا چیز ہے جو اِن افسانوں کو اتنا اہم بنا دیتی ہے۔ وہ متواتر و مسلسل، ہماری توجہ اپنی جانب مبذول کراتے رہتے ہیں۔

اس ''چیزے دگر'' کا پتہ نشان اگر ہمیں ملتا ہے تو وہ بھی کہیں اور سے۔ عزیز احمد کے افسانون پر نیر مسعود کا مضمون ''سوغات'' (بنگلور'' کے جس شمارے میں (شمارہ ۴، مارچ ۹۳ء) شائع ہوا تھا، اسی میں وارث علوی کا بھی اسی موضوع پر مضمون شامل تھا، جو نیر مسعود صاحب کے اپروچ اور اندازِ مطالعہ سے مختلف طور پر اپنا تنقیدی استدلال قائم کرتا ہے۔ مثال کے طور پر:

''زریں تاج نہایت خوب صورت افسانہ ہے۔ لیکن اس کا مجموعی تاثر شاعرانہ ہے۔ افسانہ ایسا افسوں جگاتا ہے جو شاعری کی ساحری سے قریب تر ہے۔ یہ بھی ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن اتنا بڑا نہیں جتنا کہ ''تصورِ شیخ''، جس میں تخلیقی تخیل، حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کے ذریعے افسانوی آرٹ کو اکملیت کے درجے پر پہنچاتا ہے—''

ہم وارعث علوی کے اس طرزِ استدلال سے چاہے اتفاق نہ بھی کریں، لیکن یہ ہمیں اِن

افسانوں کو جس زاویے سے دیکھنے پر اُکساتا ہے، اس زاویے اور نقطۂ نظر سے اِن کی فنی تفہیم کے مختلف پہلو اُجاگر ہوتے جائیں گے۔

وارث علوی نے یہ بھی لکھا کہ ''اس افسانے سے (جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں) کوئی تھیم اُبھر کر سامنے نہیں آتی'' اور یہ کہ ''ان کے ہاں زندگی کے المیہ احساس کی کمی ہے۔'' ان نتائج سے ''سوغات'' کے مدیر محمود ایاز نے اپنے اداریے میں ہی اختلاف کیا۔ اختلاف کے باوجود، یہ بیان مجھے اس لیے اہم معلوم ہوتے ہیں کہ یہ عزیز احمد کی تفہیم کے لیے دعوت دیتے ہوئے نظر آتے ہیں، مبارزت کی ہی نہیں، تنقید و تفہیم کی وہ دعوت کہ جس کے ذریعے سے ادبی تنقید، ایف آر لی وس (Leavis) کے الفاظ میں Common Pursuit بن جاتی ہے۔ افسانے میں اور افسانے سے زندگی کی بصیرت حاصل کرنے کا ایک سنہری موقع۔

ایسا سنہری موقع جو وارث علوی کے ہاں بار بار آتا ہے (بلکہ بعض مرتبہ تو سامنے کھڑے ہو کر مُنھ چڑانے لگتا ہے!) اور نیّر مسعود کے ہاں اسے باضابطہ تلاش کرنا پڑتا ہے۔

اس کا یہ مطلب نہیں کہ نیّر مسعود کی تنقید میں زندگی کی بصیرت کی کمی ہے۔ بلکہ یہ کہ اس بصیرت کے اظہار کے طریقے مختلف ہیں۔ اس کا اندازہ اِن مضامین سے بہتر طور پر لگایا جاسکتا ہے جو علی عباس حسینی کے افسانے ''میلہ گھومنی'' اور ضمیر الدین احمد کے افسانوں کے بارے میں لکھے گئے ہیں۔

''میلہ گھومنی'' پر مضمون بھی پلاٹ کے خلاصے سے شروع ہوا ہے اور مضمون میں چند قدم بعد ہی وہ Narrative Device کی طرف آجاتے ہیں، لیکن اس بار یہ بیان انہیں گہرائی کے اندر کھینچ لیتا ہے:

''جیسا کہ پلاٹ سے ظاہر ہے، میلہ گھومنی کی کہانی بہت سنجیدہ اور کسی حد تک روکھے اندازِ بیان اور تقریباً بے تاثر لہجے کی طالب ہے لیکن حسینی اس کہانی کی تمہید یوں قائم کرتے ہیں— ''کانوں کی سنی نہیں، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں۔ ۔۔۔جھوٹ سچ کا الزام جس کے سر پر جی چاہے رکھیے۔۔۔'' یہ نیم مزاحیہ اور نیم حکایتی افتتاح اس افسانے کے حق میں زہر ثابت ہوا ہے— ''

مختصر سے مگر بھرپور جائزے کو سمیٹتے ہوئے وہ اس نتیجے تک پہنچتے ہیں:

''حسینی کے افسانوی کی عام فضا اور مزاج کو دیکھتے ہوئے میلہ گھومنی یقیناً ان کا جرأت مندانہ اقدام ہے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک مرد افگن عورت کی کہانی کا پلاٹ بنانے کے

بعد اسے افسانے کے قالب میں ڈھالتے وقت حسینی اپنے موضوع کی بے باکی سے کچھ خوف زدہ ہو گئے اور اِن کا نیم مزاحیہ لہجہ دراصل اس خوف کو چھپانے کی کوشش ہے۔‘‘

یہاں نیّر مسعود کہانی کے بہاؤ اور اپنے فطری تقاضے، اور افسانہ نگار کے منشا کے درمیان تفاوت کو گرفت میں لے آتے ہیں۔ یوں بیانیہ ترکیب کا ذکر انہیں افسانے کی Critique کی طرف لے جاتا ہے۔ اسی طرح ضمیر الدین کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہوئے وہ زبان و بیان اور مکالمہ نگاری کی تحسین کرتے ہیں۔ لیکن جزئیات کا مطالعہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’ضمیر الدین اپنے اصل افسانے کو کبھی کبھی معمولی جُزئیات میں چھپا دیتے ہیں۔ اس طرح ان کا ایک افسانہ کئی کئی افسانوں میں بدل جاتا ہے۔‘‘

ظاہر ہے کہ یہ افسانے کی معنویت کا چیلنج ہے کہ ایک افسانے میں کئی افسانے نظر آرہے ہیں۔ ’’پاتال‘‘ کی مختلف جزئیات کی نشان دہی کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

’’ان جزئیات سے پیدا ہونے والے سوال اس افسانے کے اندر ایک اور افسانے کا سراغ پاتے ہیں۔‘‘

اسی طرح وہ ایک اور افسانے ’’رانگ نمبر‘‘ کو بھی ’’افسانے میں افسانہ پوشیدہ کرنے کی ایک اور مثال‘‘ قرار دیتے ہیں، جس سے ان افسانوں کو پڑھنے کا ایک اور عمیق تر طریقہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہی بات یہاں نقاد کی کامیابی ہے۔

یہ کامیابی نیّر مسعود کو ہر جگہ اور ہر مرتبہ حاصل نہیں ہوتی۔ ’’لہو کے پھول‘‘ کا مطالعہ، اس ناول سے اُردو نقادوں کی بے اعتنائی کی شکایت کرتا ہے (مگر کوئی پوچھے کہ ہمارے نقادوں نے افسانوی ادب کے ضمن میں کس کا ’’حق پوری طرح ادا‘‘ کیا ہے؟) مگر ناول کے اجزائے ترکیبی کا جائزہ ناول کو ایک نامیاتی کُل (Organic Whole) کے طور پر دیکھنے میں ممد و معاون ثابت ہوتا ہے نہ اس وضع کے مطالعے کا مترادف طریقہ ہمیں بتلاتا ہے۔ تنقیدی اعتبار سے زیادہ وقیع، رفیق حسین کے افسانوں کا جائزہ ہے جہاں نیّر مسعود اپنے رنگ میں پوری طرح کامیاب ہیں۔

رفیق حسین کے افسانوں پر یہ مضمون یوں بھی سنبھل گیا ہے کہ تحقیقی مباحث کو نیّر مسعود نے الگ کر کے ایک چھوٹے سے علیحدہ مضمون کا عنوان قائم کر دیا ہے، اور افسانہ نگار کی شخصیت

کے بعض پہلوؤں کو مضمون کے شروع ہی میں نمٹا دیا ہے، مثلاً یہ روایت کہ رفیق حسین ''تقریباً اُمّی افسانہ نگار'' تھے۔ اس روایت کے بارے میں بحث کو سمیٹتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''کہانی بنانے میں وہ محنت کرتے تھے اور کہانی سُنانے کی خداداد صلاحیت رکھتے تھے اور سب سے ماوراوہ ''چیزے دگر'' بھی اِن کو قدرت کی طرف سے عطا ہوئی تھی جو تنقید اور تجزیے کی گرفت میں نہیں آتی—''

اس کے باوجود وہ رفیق حسین کے افسانوں کی بعض مرکزی خصوصیات کو تنقید اور تجزیے کی گرفت میں لے آنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں، جس طرح ضمیر الدین احمد کے سلسلے میں بھی ہوئے تھے۔ افسانے کے قلب کی اس تلاش میں اس نکتے تک بھی وہ ساخت پر غور وفکر کے توسّط سے پہنچتے ہیں، لیکن اس بار وہ ساخت کی معنیاتی افادیت کے نزدیک پہنچ جاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''رفیق حسین کے افسانوں کے در و بست کو دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ جس طرح کوئی انجینئر اپنی تعمیر کا نقشہ پہلے سے تیار کر کے ایک ایک اینٹ کی جگہ مقرر کر لیتا ہے۔ اسی طرح انہوں نے بھی اپنے افسانے کی منصوبہ بندی اور تنظیم کی ہے—''

آگے چل کر وہ ان تعمیراتی نقشوں اور جزئیات کے باہمی تعلّق کے بارے میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں جو بطور افسانہ نگار، رفیق حسین کی فنّی کامیابی کا اچھا تجزیہ ہے:

''اِن میں سے کسی بھی نقشے میں جزئیات کے رنگ بھر کر کوئی معمولی افسانہ نگار بھی اچھا خاصا افسانہ، اچھا افسانہ نگار بہت اچھا افسانہ لکھ سکتا ہے۔ لیکن رفیق حسین سے بہتر افسانہ نگار بھی ان نقشوں پر رفیق حسین سے بہتر افسانہ نہیں لکھ سکتا، کیوں کہ جزئیات کے انتخاب میں وہ رفیق حسین سے مات کھا جائے گا۔ یہ اس لیے کہ اِن افسانوں کے نقشے اور ان نقشوں کے جزئیات دونوں ایک ہی دماغ کے ساختہ ہیں اور اسی لیے دونوں ایک ہی سانس لیتے معلوم ہوتے ہیں اور اسی طرح بہم پیوست ہیں کہ اعتماد کے ساتھ کہنا مشکل ہے کہ رفیق حسین نے اِن افسانوں کے نقشے پہلے تیار کیے تھے یا اِن کے جزئیات۔ اسی لیے اِن افسانوں کو پڑھ کر ذہن اس سوال میں اُلجھتا ہے کہ یہ جزئیات ان نقشوں کے لیے بنائے گئے ہیں یا یہ نقشے اِن جزئیات کے مطابق تیار کیے گئے ہیں—''

ماہرِ فن افسانہ نگار کی طرح وہ بھی جزئیات اور عمومی نقشے کو ایک متوازن نقطے میں دیکھ رہے ہیں اور نقشے کا ذکر تعمیر کے ساتھ جس انداز میں کیا ہے، اس سے یہ ان کا ایک اہم ذہنی سروکار (Concern) ہی نہیں بلکہ تنقیدی تصور (Critical Concept) معلوم ہونے لگتا ہے۔ کسی نقاد کی اپنے تنقیدی فریضے کی منصب برآری میں کامیابی کی اور کیا دلیل ہوسکتی ہے کہ اس کا ذہنی سروکار، تنقیدی محاورہ معلوم ہونے لگے۔

نیر مسعود کی ایک اور تنقیدی دِل چسپی، اُردو ناول کے کلاسیکی دور سے ہے۔ ''سوغات'' کے ایک شمارے میں اس سرمائے سے چند گُم شدہ تحریریں متعارف کراتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے کہ اِن کو پڑھ کر:

''یہ احساس شدید تر ہوجاتا ہے کہ ہم نے اُردو فکشن کے ہراول دستے کے ساتھ مجرمانہ غفلت برتی ہے—''

اس سرمائے میں بعض کتابیں ایسی ہیں— ''افسانۂ نادر جہاں بیگم'' کا نام فوراً میرے ذہن میں آتا ہے، جن کے بارے میں نیر مسعود کی تنقید و تجزیہ دیکھنے کی خواہش خاک ہوکر رہ جاتی ہے۔ انھوں نے ان کتابوں کے بارے میں تفصیل سے لکھنے کے بجائے ناول کے ابتدائی دور سے تنقید کے نمونے سامنے رکھ کر مضمون لکھا جو اُردو میں افسانوی ادب کی تنقید کے پورے سرمائے میں خاصے کی چیز ہے۔ نیر مسعود صاحب اِن استثنیات میں سے ہیں جو اس نوع کے ادب سے تنقیدی دِل چسپی رکھتے ہیں اور ایک یہی بات نقاد کے طور پر ان کی انفرادیت و افتخار کے لیے کیا کم ہے۔

''توبۃ النصوح منظوم'' ایسی تعارفی تحریر ہے کہ اگر انھوں نے دو چار کتابوں پر اس انداز میں اور لکھ دیا ہوتا تو کیا ہی اچھا ہوتا۔ ''آزادی کے بعد اُردو افسانہ''، ''تقسیم اور اُردو افسانہ'' اور ''اُردو افسانے کا نیا منظر نامہ'' کانفرنس یا سیمینار کے لیے لکھے جانے والے مقالے ہیں۔ لیکن اس طرح کے عام مقالوں کے برخلاف سرسری نہیں ہیں۔ آخر الذکر مضمون میں خاص طور پر ادبی فکر کی تبدیلیوں کے ساتھ افسانے سے وابستہ کی جانے والی توقعات کا جس انداز میں ذکر کیا گیا ہے، وہ قابلِ توجہ ہے۔ جدید افسانے کے رجحانات و مسائل والے مضمون کی آخری سطر معاصر افسانہ نگار کو درپیش تخلیقی چیلنج کو یوں بیان کرتی ہے:

''اب وہ بالکل غیر مشروط ذہن کے ساتھ لکھ رہا ہے اور اب اس کے سامنے صرف وہی

ایک دائمی مسئلہ باقی رہ گیا ہے کہ ایسا افسانہ کس طرح لکھا جائے جس کا بدل افسانے کے سوا اور کہیں نہ مل سکے۔۔۔''

افسانہ نگار کے چیلنج کا ایسا Formulation وہی شخص کرسکتا تھا جو افسانے سے اس حد تک قریب ہو جتنا کہ نیّر مسعود ہیں، قاری کے طور پر بھی اور اس صنف کے مہنتی کے طور پر بھی۔ اسی طرح ''تخلیقی عمل'' اور ''افسانے کی تلاش میں'' اپنے اختصار اور غالباً فرمائشی تحریر ہونے کے باوجود توجہ سے پڑھے جانے کا تقاضہ کرتے ہیں۔ سوال نامے کے جوابات، نفسِ مضمون قائم کرنے میں اصل سوالات سے کہیں آگے نکل آئے ہیں۔ یہاں ناقد کو افسانہ نگار نے Informed رکھا ہوا ہے اور اب نیّر مسعود صاحب محقق کی زبان سے نہیں بلکہ افسانہ نگار کی زبان سے بول رہے ہیں۔ تاہم مجھے اس بات کا قلق ضرور ہے کہ انھوں نے اس سلسلے کو جاری نہیں رکھا اور فکر ونظر کے چند مسائل تک پابند ہوکر رہ گئے۔ مختلف رسائل میں شائع شدہ اِن کے تنقیدی مراسلات میں اور کئی افسانہ نگاروں سے اِن کی دلچسپی اور ان کے بارے میں تجزیاتی آراء شامل ہیں۔ ان میں عظیم بیگ چغتائی، چودھری محمد علی ردولوی، محمد خالد اختر، سیّد محمد اشرف اور بعض دوسرے افسانہ نگار شامل ہیں۔ بس، اس کے بعد کہانی ختم!

کافکا کے افسانوں اور محمد عمر میمن کے تراجم پر مضامین فی الاصل دیباچوں کے طور پر لکھے گئے، اس لیے ان میں تجزیے کے بجائے تعارف کا انداز حاوی ہے۔ لیکن پھر بھی یہ زبان و بیان کے مسائل سے متعلق ہیں، اور اس لیے بھی اہم ہیں کہ ترجمہ نیّر مسعود کی ادبی کارگزاری کا ایک اہم حصّہ رہا ہے۔ کافکا کے افسانے، فارسی اور تراجم اور بیری پین کے ناقابل فراموش، اکلوتے افسانے کے تراجم کی بدولت وہ دورِ جدید میں کہ تراجم کی فراوانی اور تراجم کی زبوں حالی سے عبارت ہے، اس فن کے باکمالوں میں شمار کیے جانے کے لائق ہیں۔

افسانے اور خصوصاً افسانوی مکالمے کی زبان اور تراجم میں بیان کے پیرائے سے دلچسپی محض اتفاقی یا دیباچہ نویسی کی مروّت (جو Professional Hazard کی خوف ناک شکل کے طور پر ہمارے ہاں مروج ہے) کا تقاضہ نہیں۔ زبان کے مسائل، اظہاری امکانات اور استناد کے ساتھ برتنے میں انہماک، نیّر مسعود کی تنقید سے بھی نمایاں ہے۔ اِن کی تنقید میں ایک بڑا طاقت ور عنصر تنقید کی زبان ہے، جس کی ایک کامیابی یہ ہے کہ وہ پہلے مطالعے میں قابلِ توجہ

معلوم نہیں ہوتی۔ نہ تو اس میں شاعرانہ رنگینی ہے اور نہ فقرے بازی کی شوخی، اس کے بجائے وہ اپنے مطلب کو بے کم و کاست اور درستگی کے ساتھ ادا کرنے پر قانع نظر آتی ہے۔ بلکہ دیکھا جائے تو اس میں متانت، روکھے پن کی حد تک پہنچی ہوئی ہے۔ وہ اپنی طرف غیر ضروری توجہ مبذول کرائے بغیر اپنا فریضہ سرانجام دے رہی ہے اور اس کی طاقت کا اظہار، قابلِ اقتباس فقروں میں نہیں بلکہ نفسِ مضمون میں استدلال کے بہاؤ میں مُضمر ہے۔ تنقید کی زبان کی طاقت کا احساس نیّر مسعود سے بڑھ کر اُردو فکشن کے کسی اور پارکھ نے کم ہی دلایا ہوگا۔

اپنی تنقیدی زبان کی سادگی اور بظاہر بے رنگی کی بدولت نیّر مسعود کا نام اس وقت ذہن میں فوراً نہیں آتا جب یہ بات کہی جاتی ہے کہ ہندوستان میں افسانوی ادب کی تنقید کو فروغ حاصل ہوا ہے اور کئی قابلِ ذکر و قابلِ احترام نام اس تنقیدی عمل میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ یوں بھی نیّر مسعود کا تنقیدی سرمایہ قلیل ہے اور ان کی مخصوص ذہنی دِل چسپیوں تک محدود۔ ان میں نہ تو وہ تیزی طراری چمکتی ہوئی ذکاوت ہے جو وارث علوی کا خاصہ ہے اور نہ نظریہ سازی اور افسانہ و داستان کی شعریات سے اس وضع کی دل چسپی جس نے شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید کو افسانوی ادب کے باب میں عہد ساز بنا دیا ہے۔ وہ نہ تو گوپی چند نارنگ کی طرح اساطیری فضا اور جدید ادبی تحریکات کے حوالے سے مطالعے کی شرائط قائم کرتے ہیں اور نہ شمیم حنفی کی طرح افسانے کی فکری وفنی اساس کی تلاش میں تہذیبی مآخذ تک جا پہنچتے ہیں اور تو اور، ان میں مہدی جعفر کا جیسا پُرجوش اصرار اور ایک صنف کے مطالعے کو اپنی جولاں گاہ سمجھ کر قلم اٹھانے کا سا تزک و احتشام بھی نہیں ہے۔ یہ آخری نام تو اس بات کی غمازی کر رہا ہے کہ اس ضمن میں اس کے علاوہ بھی مشکل مثالیں دی جا سکتی ہیں، لیکن ان جیّد نقادوں کے ساتھ ساتھ نیّر مسعود علیحدہ اور اپنے ایک مقام پر کھڑے ہوئے نظر آتے ہیں اور ان کی تنقید میں نکتہ آفرینی اور افسانے کی ساخت و تعمیر میں مضمر معنی کی تحسین کی مثالیں ملتی ہیں جو دوسرے محترم نقادوں سے مختلف ہیں اور منفرد بھی۔ اسی اعتبار سے، اپنے قلیل تنقیدی سرمائے کے باوجود نیّر مسعود مجھے افسانوی ادب کے اہم اور نادر ناقد معلوم ہوتے ہیں کہ جن کو پڑھنا، دراصل افسانے کو ایک الگ ڈھنگ سے پڑھنا ہے۔

پی کہاں

(سرشار کا ناول)

رتن ناتھ سرشار کے ناول ''پی کہاں'' کا پلاٹ اس طرح ہے:

۱۔ راحت حسین ایک بڑے تعلقہ دار کا لڑکا تھا۔ تعلقہ دار کی وفات ہوگئی تو راحت کے چچا نے تعلیم دلانے کے بہانے راحت کو علاقے سے نکال دیا۔ اس کی ماں کے ساتھ شادی کر کے اس کو قریب قریب خانہ قید کر دیا اور پرانے ملازموں کو دھمکی دی کہ اگر انہوں نے راحت کو تلاش کرنے کی کوشش کی تو اِن کا انجام برا ہوگا۔

۲۔ راحت کی پرورش شہر میں ایک شخص نے کی جو ایک رئیس آسمانی نواب کی ڈیوڑھی کا داروغہ تھا۔ راحت کو اسی داروغہ کا بیٹا سمجھا جاتا تھا۔ نواب کی بیٹی نور جہاں کو پڑھانے کے لیے جو مولوی صاحب مقرر کیے گئے انہی سے راحت نے بھی پڑھنا شروع کیا۔ لیکن جب نور جہاں سیانی ہوئی تو اسے راحت سے پردہ کرایا جانے لگا۔ اس پر بھی وہ اور راحت کوٹھے جھروکے سے اشاروں میں باتیں کیا کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ اِن کی محبت عشق میں بدل گئی۔ نواب نے یہ دیکھا تو داروغہ اور راحت کو شہر سے نکل جانے کا حکم دے دیا۔

۳۔ نور جہاں کی صلاحِ حال کے لیے اسے ایک جنگل کے مکان میں بھیج دیا گیا اور چار لڑکیاں اس کی دیکھ بھال کے لیے ساتھ کر دی گئیں۔ لیکن نور جہاں کا عشق زور پکڑتا گیا۔

برسات میں ایک بار آدھی رات کے قریب اس کی آنکھ کھلی تو اسے مکان کے باہر ''پی کہاں، پی کہاں'' کی آواز سنائی دی پپیہے کی یہ آواز سن کر نور جہاں نے بھی ''پی کہاں، پی کہاں'' کی آواز لگانا شروع کردی۔ ساتھ کی لڑکیاں جاگ اُٹھیں۔ انہوں نے سمجھا بجھا کر اسے سلا دیا اور خود بھی سوگئیں۔ کچھ دیر بعد پپیہا پھر بولا۔ نور جہاں اُٹھ کر بیٹھ گئی۔ لیکن اس بار کچھ بولے بغیر وہ مکان سے باہر نکل آئی اور اس ست کھنڈرے کی پانچویں منزل پر چڑھ گئی جس سے ملے ہوئے شیشم کے ایک درخت پر پپیہے کا گھونسلا تھا۔ اس نے گھونسلے میں ہاتھ ڈال کر ایک پپیہے کو نکال لیا۔

صبح کو لڑکیوں نے دیکھا کہ نور جہاں باہر بنچ پر سو رہی ہے۔ ہاتھ میں ایک پپیہا ہے اور اوپر ایک اور پپیہا چیخ رہا ہے۔ نور جہاں جاگی تو اسے کچھ یاد نہ تھا کہ وہ اپنے کمرے سے نیچے اُتر کر باہر کب آئی اور پپیہا اس کے ہاتھ میں کیوں کر آ گیا۔ لڑکیوں نے پپیہے کے لیے ایک پنجرے کا انتظام کر دیا۔

۴۔ اس عرصے میں راحت کے سوتیلے باپ کی وفات ہوگئی۔ آسمانی نواب کے یہاں سے نکالے جانے کے بعد وہ اسی داروغہ کے ساتھ اپنے علاقے پر پہنچ گیا اور اچانک نہایت ثروت مند ہوگیا۔ لیکن نور جہاں کا خیال اسے بے چین رکھتا تھا۔ اسے پتا نہیں تھا کہ نور جہاں اب کہاں اور کس حال میں ہے۔ وہ جانتا تھا کہ اس کے یہاں خاندان سے باہر شادیاں نہیں ہوتیں تاہم جب اسے معلوم ہوا کہ اس کی شادی رشتے کی ایک بہن کے ساتھ ٹھہر رہی ہے تو وہ صدمے سے بیمار پڑگیا۔ اس نے اپنے بے تکلف دوست کشوری لال کو نور جہاں کا پتا لگانے پر مامور کر دیا۔

۵۔ نور جہاں کو ایک ذریعے سے خبر ملی کہ اس کے ماں باپ نے ایک اور جگہ اس کی شادی کرنے کا فیصلہ کیا ہے تو وہ بے ہوش ہوگئی۔ جب اس کی ماں، اور خالہ زاد بہن وغیرہ اس کی قیام گاہ پر پہنچیں تو انہیں اس کی ''پی کہاں'' کی رٹ کا حال معلوم ہوا۔ باتوں باتوں میں خالہ زاد بہن نے اس کی شادی کا ذکر چھیڑا تو اس کا چہرہ مستغیر ہوگیا۔ یہ دیکھ کر بہن داروغہ کے لڑکے کو کوسنے لگی۔ نور جہاں پر اس کا اتنا اثر ہوا کہ وہ غش کھا گئی۔ شہر سے بہن کے شوہر آئے تو وہ پپیہے والا واقعہ سن کر گھبرا گئے اور کہنے لگے کہ یہ بڑا خطرناک عارضہ ہے کہ مریض سوتے میں کچھ کام کرے اور پھر سو جائے۔ عارضے کا نام انہوں نے ''سامنا مبولزم'' بتایا۔

۶۔ کشوری لال نے پتا لگا کر راحت کو بتایا کہ نور جہاں کو شہر سے باہر کسی مکان میں رکھا

گیا ہے۔ وہ ''پی کہاں، پی کہاں'' پکارتی رہتی ہے، غم سے گُھل گئی ہے اور عجب نہیں کہ بالکل ہی پاگل ہوجائے۔ یہ سن کر راحت پر اختلاج کا دورہ پڑگیا۔ حکیم صاحب بلوائے گئے۔ انہوں نے بتایا کہ راحت کو کوئی بڑا صدمہ پہنچا ہے۔ اب داروغہ نے آسمانی نواب کے یہاں کے واقعات بتائے۔ حکیم صاحب نے کہا کہ وہ آسمانی نواب سے بہ خوبی واقف ہیں اور نور جہاں ان کے زیرِ علاج رہ چکی ہے۔ راحت کی ماں کو سب حال بتایا گیا اور یہ طے ہوا کہ آسمانی نواب کے یہاں راحت کا پیغام دیا جائے اور انہیں بتا دیا جائے کہ راحت داروغہ کا لڑکا نہیں بلکہ ایک علاقے کا راجا ہے۔

۷۔ نور جہاں کی والدہ اور بہن اس کے ساتھ جنگل والے مکان میں رُک گئی تھیں۔ اس نے کچھ دِن ان کا لحاظ کیا لیکن پھر وہی ''پی کہاں، پی کہاں'' کی رٹ لگانے لگی۔ حکیم نے اسے دیکھ کر عشق کا شبہ ظاہر کیا۔ شہر سے آسمانی نواب ایک ڈاکٹر کے ساتھ بلائے گئے۔ مگر نور جہاں نے ڈاکٹر کے سوالوں کے جواب میں ''پی کہاں'' کے سوا کچھ نہ کہا۔ یہ حال دیکھ کر گھر والوں نے مجبوراً فیصلہ کیا کہ داروغہ کے لڑکے کو تلاش کر کے اسی کے ساتھ نور جہاں کی شادی کر دی جائے۔

۸۔ دوسرے دِن داروغہ اور حکیم صاحب جنگل والے مکان پر پہنچ گئے۔ نواب صاحب وغیرہ کو راحت حسین کی اصل حیثیت کا علم ہوا تو وہ بہت خوش ہوئے۔ نور جہاں نے پنجرے والے پپیہے کو آزاد کر دیا۔ چوں کہ راحت کی حالت اچھی نہیں تھی۔ اس لیے فیصلہ ہوا کہ نور جہاں کو لے کر سب لوگ اس کے یہاں جائیں۔ قافلہ روانہ ہوا۔ نور جہاں اب خوش تھی، مگر کبھی کبھی اس کا دِل بیٹھنے لگتا تھا۔ راستے میں خبر ملی کہ راحت کی حالت اور بگڑ گئی ہے۔ اتنے میں درخت پر ایک پپیہا بولا۔ سنتے ہی نور جہاں بھی ''پی کہاں، پی کہاں'' چلّانے لگی۔

۹۔ آخر سب وہاں پہنچ گئے۔ نور جہاں کو راحت کے قریب بھیجا گیا۔ اس نے نور جہاں کو دیکھا لیکن کچھ بول نہ سکا اور تھوڑی دیر میں مر گیا۔ نور جہاں نے لاش کی گردن میں بانہیں ڈال کر اس کے رخسار چومے، تین بار ''پی کہاں'' کی صدا بلند کی اور خود بھی دَم توڑ دیا۔

اس پلاٹ پر لکھے جانے والے ناول میں سرشار نے واقعات کی پیشکش اور ابواب کی ترتیب بدل دی ہے۔ (اور ناول کے نام ''پی کہاں'' کی رعایت سے ہر باب کو ''ہوک'' کا نام دیا)۔ ان کی ترتیب یہ ہے:

(۱)

نور جہاں کا جنگل والا مکان۔ وہ مردانہ لباس میں ہے۔ پپیہے کی آواز سُن کر خود بھی ویسی ہی آواز نکالتی ہے ست کھنڈے پر جا کر پپیہے کو پکڑتی ہے۔ لڑکیاں اسے پپیہے کو ہاتھ میں لیے پلنگ پر سوتا ہوا پاتی ہے۔

(۲)

راحت کا محل جہاں وہ دو دن پہلے پہنچا ہے۔ اہلِ کاروں کی گفتگو کے ذریعے ہمیں اس کے باپ کی موت، ماں سے چچا کی شادی، چچا کی موت اور راحت کی واپسی کے بارے میں بتایا جاتا ہے۔

(۳)

آسمانی نواب کا مکان۔ وہ اپنی بیگم کو بتاتے ہیں کہ انہوں نے داروغہ اور اس کے لڑکے کو نکال دیا ہے۔ دونوں اپنی بیٹی کی شادی کے بارے میں بات کرتے ہیں۔

(۴)

جنگل والا مکان۔ نور جہاں کو پتا چلتا ہے کہ اس کی شادی کہیں ٹھہر رہی ہے، اور وہ بے ہوش ہو جاتی ہے۔

(۵)

راحت کا محل۔ راحت کشوری لال کو بتاتا ہے کہ ماں اس کی شادی چچازاد بہن سے کرنا چاہتی ہے لیکن وہ انکار کر چکا ہے۔ وہ کشوری لال سے نور جہاں کا پتا لگانے کو کہتا ہے۔

(۶)

جنگل والا مکان۔ نور جہاں کی ماں اور بہن وغیرہ آتی ہیں۔ انہیں نور جہاں کی تفصیلی حالت معلوم ہوتی ہے۔ بہن کے شوہر بتاتے ہیں کہ نور جہاں کو سومنا مبلزم (نیند میں چلنے) عارضہ ہو گیا ہے۔

(۷)

راحت کا محل۔ کشوری لال سے نور جہاں کی حالت سن کر راحت پر دورہ پڑ جاتا ہے۔ حکیم صاحب آتے ہیں۔ اور اب داروغہ آسمانی نواب کے یہاں اپنی ملازمت، راحت کی پرورش اور نور جہاں سے اس کے معاشقے کا حال سناتا ہے۔ داروغہ اور حکیم صاحب آسمانی

نواب سے ملنے روانہ ہوتے ہیں۔

(۸)

جنگل والا مکان۔ حکیم، ڈاکٹر، آسانی نواب آتے ہیں۔ داروغہ کے لڑکے سے نور جہاں کی شادی کا فیصلہ ہوتا ہے۔ حکیم اور داروغہ پہنچتے ہیں۔ معاملات طے ہو جاتے ہیں۔

(۹)

سب لوگ راحت کے یہاں جانے کے لیے نکلتے ہیں۔ راستے میں راحت کی خراب حالت کی خبر ملتی ہے۔ نور جہاں پھر جنونی کیفیت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ سب راحت کے یہاں پہنچتے ہیں۔ راحت مر جاتا ہے، اور نور جہاں بھی مر جاتی ہے۔

ناول کی اصل کہانی یا پلاٹ کا اس کے ابواب سے مقابلہ کرنے پر یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ سرشار نے اپنے بیانیے میں کچھ ایسے تصرفات کیے ہیں کہ کہانی کی زمانی ترتیب اور ناول کی بیانی ترتیب میں فرق ہو گیا ہے۔ پی کہاں کے پلاٹ میں ہم نے واقعات کی زمانی ترتیب قائم کر کے انہیں نو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ سرشار نے ناول بھی نو ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ دونوں تقسیموں کے فرق کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ پلاٹ کا پہلا حصہ ناول کے دوسرے باب ہیں، دوسرا حصہ ساتویں باب میں، تیسرا حصہ پہلے باب میں، چوتھا حصہ دوسرے اور پانچویں باب میں، پانچواں حصہ چوتھے اور چھٹے باب میں، چھٹا حصہ ساتویں باب میں، ساتواں حصہ آٹھویں باب میں، آٹھواں حصہ آٹھویں اور نویں باب میں رکھا گیا ہے۔ پلاٹ کا نواں حصہ یعنی نور جہاں اور راحت کی ملاقات اور موت البتہ ناول کے نویں باب کے مطابق ہے۔

قصے کی زمانی اور بیانی ترتیب میں فرق عموماً اس لیے کر دیا جاتا ہے کہ اس سے قصے میں تجسس کا عنصر بڑھ جاتا ہے اور واقعات میں ڈرامائیت آ جاتی ہے۔ ''پی کہاں'' کے پلاٹ میں دل چسپی اور تجسس کے کوئی خاص عناصر نہیں ہیں۔ یہ ایک عام روایتی قسم کی کہانی ہے جس میں بچپن کا لگاؤ عشق میں تبدیل اور مفارقت کا صدمہ موت کا باعث ہوتا ہے۔ ہیروئن کی جنونی کیفیت اور خواب خرامی کا عارضہ البتہ دِل چسپ چیز ہے چنانچہ سرشار نے ناول کو اسی کے بیان سے شروع کیا ہے۔ مگر اس کی وجہ سے اِن کو اس بیان سے قبل کے واقعات براہِ راست کے بجائے دوسروں کی زبان سے بیان کرنا پڑے ہیں اور وہ بھی منتشر صورت میں۔ مثلاً راحت کے

باپ کی وفات، راحت کا علاقے سے باہر بھیج دیا جانا، اس کی ماں سے چچا کی شادی کا تذکرہ دوسرے باب میں دیوان جی کی زبان سے ہوا ہے۔ داروغہ کا راحت کی پرورش کرنا، آسمانی نواب کے یہاں راحت اور نور جہاں کا ایک دوسرے کی محبت، پھر عشق میں مبتلا ہونا ساتویں باب میں داروغہ کی زبان سے بیان ہوا ہے۔ آسمانی نواب کا داروغہ اور راحت کو نکال دینا تیسرے باب میں نواب اور بیگم کی گفتگو سے پھر ساتویں باب میں داروغہ کے بیان سے معلوم ہوتا ہے، وغیرہ۔ تجسس پیدا کرنے کے لیے سرشار نے کچھ اور صورتیں بھی اختیار کی ہیں جن میں بعض صرف تجسس پیدا کر کے رہ گئی ہیں، مثلاً تقریباً آدھے ناول تک نور جہاں کو لڑکے کی ہیئت میں پیش کیا گیا ہے، اگرچہ شروع ہی سے قاری کے ذہن میں یہ شبہ پیدا کر دیا جاتا ہے کہ لڑکے کے لباس میں دراصل کوئی لڑکی ہے۔ چھٹے باب میں وہ لڑکی کی ہیئت میں سامنے آتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ اس روپ بہروپ کا سبب کچھ بھی نہ تھا، یوں ہی ساتھ کی ایک لڑکی نے ہنسی ہنسی میں اسے مردانہ کپڑے پہنا دیے تھے۔ چوتھے باب میں ایک سکھ نور جہاں کی قیام گاہ کے باغ میں چلا آتا ہے۔ پہرے کا سپاہی اسے باہر نکال دیتا ہے۔ اس کے بارے میں قاری کا متجسس ہونا فطری ہے لیکن اس کا آنا اور جانا بے علّت ثابت ہوتا ہے۔ راحت کے محل کے ایک دالان کی ہر چیز گلابی رنگ کی ہے۔ راحت کی ماں بھی سر سے پیر تک گلابی کپڑوں میں ملبوس ہے۔ گلابی رنگ کا یہ زور بڑا تجسس پیدا کرتا ہے، خصوصاً اس لیے کہ راحت کی ماں بیوہ ہے اور اس کے دو شوہر مر چکے ہیں۔ بیوہ عورتیں گلابی لباس نہیں پہنتیں۔ لیکن یہاں بھی اس رنگ کی فراوانی کا کوئی سبب نہیں بتایا گیا ہے۔ ساتویں باب تک ہمیں یہ بھی نہیں بتایا جاتا کہ نور جہاں کا جنون راحت کے سبب سے اور راحت کی حالتِ زار نور جہاں کے باعث ہے، بلکہ ساتویں ہی باب میں آ کر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ہیرو کا نام راحت حسین ہے۔ ہیروئن کا نام بھی بہت بعد میں معلوم ہوتا ہے۔

قصے میں دِل چسپی اور تجسس برقرار رکھنے کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کی رفتار تیز کر دی جائے۔ سرشار نے اس صورت سے بھی کام لیا ہے اور اس کے لیے یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ ناول کے ابواب کو زمان و مکان کی بہت چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ صرف آٹھویں باب میں کئی دِن کے واقعات بیان ہوئے ہیں۔ باقی ابواب کی کیفیت یہ ہے کہ پہلے باب میں آدھی رات سے صبح کاذب تک، دوسرے اور چوتھے باب میں ایک دِن کے کچھ حصے،

پانچویں باب میں ایک دِن اور دوسری صبح، چھٹے باب میں دو دن، ساتویں اور نویں باب میں ایک دِن کے واقعات پیش آئے ہیں۔ یہی صورت مکانی اکائیوں کی ہے۔ نویں باب کو چھوڑ کر جس میں نورجہاں کے مسکن سے چل کر راحت کے محل تک پہنچنے کے واقعات ہیں، باقی ہر باب کے واقعات کسی ایک جگہ بیان ہو کر اگلے باب میں جگہ بدل جاتی ہے۔

سرشار نے ناول کو خطِ مستقیم پر آگے نہیں بڑھایا ہے جس میں واقعات اُسی ترتیب سے بیان ہوتے ہیں جس ترتیب سے پیش آتے ہیں۔ ''پی کہاں'' میں انہوں نے قصہ گوئی کی اِن حرفتوں سے کام لیا ہے جو آگے بڑھ کر اُردو فکشن میں بہ کثرت اور بہ خوبی استعمال ہوئیں۔ لیکن خود ''پی کہاں'' قاری کو پوری طرح اپنی گرفت میں نہیں لے سکا ہے۔ اس کے دو خاص سبب ہیں۔ ایک تو یہ کہ جابہ جا اس کا بیانیہ تجسّس سے زیادہ اُلجھن پیدا کرتا ہے۔ تجسّس کا اُلجھن میں بدل جانا کہانی کی تاثیر میں زہر کا کام کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ جس بنیاد پر ''پی کہاں'' کی کہانی قائم ہے۔ اس کو مستحکم کرنے کی طرف سرشار نے توجہ نہیں کی، یعنی آسمانی نواب کے یہاں راحت اور نورجہاں کے بڑھتے ہوئے لگاؤ کو انہوں نے ناول کی اصل بافت سے باہر رکھا ہے اور ساتویں باب میں داروغہ کی زبانی اُس زمانے کے واقعات کا صرف حوالہ دیا ہے، وہ بھی اس طرح:

''جس ڈیوڑھی کی داروغگی پر [میں] مقرر تھا، ان کی ایک لڑکی تھی، بڑی خوب صورت۔ نواب نے اس لڑکی کو پڑھانے کے لیے ایک بوڑھا مولوی نوکر رکھا تھا، اور یہ لڑکا بھی وہیں پڑھنے لگا۔ جب لڑکی سیانی ہوئی تو اِن صاحب زادے سے پردہ کرانے لگے۔ مگر دونوں کو یہ روک ٹوک شاق گزری اور کوٹھے سے جھروکے سے اِدھر سے اُدھر اشارے بازیاں ہونے لگیں، مگر پاک محبت، بدی کا خیال نہ تھا۔ بچپنے کے دِن، رفتہ رفتہ محبت بڑھتی گئی اور اب عشق کا درجہ ہوگیا۔ نواب نے جو یہ کیفیت دیکھی تو مجھے اور لڑکے کو نکال دیا۔''

اس سرسری حوالے کے بجائے اگر ان واقعات کی تفصیل کو ناول کے ایک باب میں براہِ راست بیان کیا جاتا تو ناول میں تاثیر پیدا ہوسکتی تھی۔ تاثیر پیدا کرنے کی آخری مایوسانہ کوشش سرشار نے یہ کی کہ خاتمے پر جب سب معاملات درست ہو گئے اور ہیرو ہیروئن کی ملاقات ہوئی تو انہوں نے دونوں کو مار کر کہانی کو طربیہ سے المیہ بنا دیا۔

''پی کہاں'' سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ سرشار ایک عمدہ ناول نویس کے شرائط کو پورا کر سکتے تھے۔ خصوصاً مختلف کرداروں کی زبان اور لب و لہجے کو پیش کرنے میں ان کو مہارت حاصل ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند اقتباس دیکھیے:

(دیوانی کا نجی مل کا اندازِ گفتگو)

''بعدازاں اس کے بیگم صاحب کے ساتھ عقد کرلیا اور اپنے آپ کو ملازمینوں سے راجا صاحب اور بیگم صاحبہ کو رانی صاحب کہلوایا اور جو اِن کی پہلی بی بی تھیں وہ چھوٹی رانی باجنے لگیں۔ آیا آپ سب صاحبوں کی سمجھ کے بیچ میں؟ اور کل علاقے اور جائدات پر قبضہ کر کے اس کے مالک بن بیٹھے، اور ہم سب ملازمینوں دیرینہ وقدیمہ کو زجر اور توبیخ کے ساتھ فرمائش کی کہ اگر ذرا گردن اٹھاؤ گے اور لڑکے کا کھوج لگاؤ گے تو زندہ چنوا دوں گا، زور خبردار بڑی رانی کے پاس نہ جانا— وہ بے دخل ہو گئیں حتیٰ کہ ہم قدیم ملازمینوں ریاست کو ان تک رسائی اور پہنچ خیلے کٹھن ہوگئی۔''

(آسمانی نواب کی بیگم کی گفتگو)

''اے وہ گھر کیا برا ہے، کشمیری دروازے کے پاس جو وثیقہ دار رہتے ہیں۔ میں ایک دفعہ خاقان منزل دعوت میں گئی تھی۔ وہاں ان وثیقہ دار کی گھر والی کے ساتھ اِن کا لڑکا آیا تھا۔ ہماری نور جہاں کے برابر ہی برابر عمر میں ہوگا۔ لڑکی کی باڑھ ذرا زیادہ ہوتی ہے۔ یہ تیز، وہ بُھگّا۔ بس کھیلتے کھیلتے نور جہاں نے اس کے بال پکڑ لیے تو رونے لگا اور ماں سے لپٹ کر کہا، امّی جان، دیکھیے، یہ لڑکی ہمیں مارتی ہے۔ سارے بال پکڑ کے نوچ ڈالے۔ اس نے کہا، اچھا لڑو نہیں۔ دوسری دفعہ پھر کھیلتے کھیلتے اس نے زور سے ایک چٹا خا دیا تڑ سے۔ بہت رویا۔ پھر ماں سے شکایت کی۔ اس نے اب کی جھلا کے کہا، ارے تو تو بھی کیوں مار نہیں بیٹھتا۔''

(مالی کی گفتگو)

''سرکار، یہ جون سمت کھنڈا ہے اس کے دروجّے کے پاس گلام کی بہو سوتی ہے۔ اس نے ہم سے سویرے کہا، بابا، رات کو ایک لڑکا آیا۔ کوٹھے پر چڑھ گیا، اور وہاں سے پھر اُترا اور وہاں وہ جون بیچ پڑی ہے، وہاں بولی بولنے لگا۔''

(خط نواب دولہا بہ نام آسمانی نواب)

''التماس یہ ہے کہ بہ فور ملاحظہ نیاز نامہ ہٰذا آپ ڈاکٹر صاحب کو لے کر روانہ ہو جیے۔

اگر ہومیو پیتھک ڈاکٹر کو لایئے تو دواؤں کا بکس اِن کے ساتھ ضرور ہو۔ اور اگر الوپیتھک ہوں تو ضروری ادویہ لیتے آئیں۔ اس میں توقف نہ فرمایئے گا۔ سب کی یہی رائے ہے کہ آپ یہاں چلے آیئے۔ طبیعت بہت ہی ناساز ہے۔ بہرکیف خدا پر شاکر رہنا چاہیے۔ بڑی بیگم صاحبہ دِن رات رویا کرتی ہیں کیوں کہ مریضہ کی بیماری اب مبدّل بہ جنون ہوگئی ہے۔ افسوس، مگر مرضیِ خدا۔"

(خط راحت بہ نام کشوری لال)

"مائی ڈیر کشوری۔ ارے یار، آنکھیں تم کو دیکھنے کو ترستی ہیں۔ بھائی، کچھ پتا لگایا یا نہیں؟ تمہارا دوست راحت برائے نام۔"

(عام بیانیے کا انداز)

"آدمی نے کٹہرے میں ہاتھ ڈال کر پکارا "بچّے!" اور شیر خوش ہو کے اُٹھا اور ہاتھ کو چاٹنے لگا۔ جب اس نے ہاتھ نکال لیا اور چھپ رہا تو شیر کٹہرے کے اِدھر اُدھر ڈھونڈھنے لگا۔ اور جب آدمی پھر اُبھرا تو شیر نے دوڑ کر اس کی جانب کٹہرے پر سر رکھ دیا۔"

اس طرح کی مثالیں اس ناول میں جا بہ جا ملتی ہیں اور انہیں دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ "پی کہاں" میں متفرق طور پر ایک اچھے ناول کے بیشتر عناصر موجود ہیں لیکن انہیں سلیقے سے ترکیب دے کر ایک سانچے میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کی گئی۔

''میلہ گھومنی'' پر ایک نظر

ادب کی دنیا میں اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ کسی مصنف کی کوئی ایک تخلیق اتنی مشہور ہوجاتی ہے کہ اس کا نام اپنے خالق کے تعارف کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ ایک عرصے تک غلام عباس کو آنندی، بیدی کو گرہن، شوکت تھانوی کو سودیشی ریل، علی عباس حسینی کو میلہ گھومنی کے وسیلے سے پہچانا جاتا رہا۔ یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ لکھنے والے نے خواہ بعد میں اس تخلیق سے بہتر تخلیق بھی پیش کی ہوں لیکن اس کے نام کی وابستگی اسی پہلے والی تخلیق کے ساتھ برقرار رہتی ہے اور یہ تخلیق غلط طور پر اس کا شاہکار قرار پاجاتی ہے۔ مثال کے طور پر میلہ گھومنی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ علی عباس حسینی کے اس مشہور ترین افسانے کا جائزہ لینے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کے پلاٹ پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

کہانی ایک گانوں کے دو بھائیوں چنو اور منو کے ذکر سے شروع ہوتی ہے جن کی ماں پر جا کی طرح گانوں کے زمین دار میر صاحب کے یہاں کام کرنے آتی تھی۔ یہ عورت میر صاحب کے چھوٹے بھائی کے تصرف میں آئی اور اس سے چنو اور منو پیدا ہوئے۔ چھوٹے بھائی کے مرنے کے بعد میر صاحب نے اس عورت کو رہنے کے لیے ایک کچا مکان اور بچوں کی پرورش کے لیے کچھ روپے دیے۔ چنو اور منو جوان ہوگئے۔ چنو نسبتاً سنجیدہ تھا، اس کو میر صاحب نے اپنے کارندوں میں ملازم کے رکھ لیا۔ منو لاابالی تھا، نام کے لیے کچھ کھیتی باڑی کرنے لگا۔ یہ

دونوں بھائی آوارہ مزاج تھے، ان کی جنسی سرگرمیاں بڑھنے لگیں تو میر صاحب نے چنو کی شادی کرادی، لیکن منو اسی طرح بدمستیاں کرتا رہا یہاں تک کہ ہر طرف سے اس کی شکایتیں آنے لگیں۔ میر صاحب نے اس کی ماں کو بلا کر تنبیہہ کی تو اِس نے مجبوری ظاہر کرتے ہوئے ان سے درخواست کی کہ وہی چنو کی طرح منو کی بھی کہیں شادی کرادیں۔ لیکن میر صاحب کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ منو کے ساتھ شادی پر کسے راضی کیا جائے۔

انہی دنوں ایک میلے سے واپس آنے والوں میں گاؤں کے آوارہ ورزی کے ساتھ ایک نامعلوم قبیلے کی عورت گاؤں میں آئی اور کچھ دن بعد نوکری تلاش کرنے کے بہانے میر صاحب کے یہاں پہنچی۔ میر صاحب کی اہلیہ نے اس سے بات چیت کر کے سمجھ لیا کہ وہ ملازمہ کی حیثیت سے ٹکنے والی عورت نہیں ہے تاہم مروۃً انہوں نے عارضی طور پر اسے گھر میں رکھ لیا۔ اِدھر میر صاحب کو اپنے احباب سے معلوم ہوا کہ یہ عورت مختلف مردوں کے پاس ہوتی ہوئی یہاں تک پہنچی ہے۔ جب انہوں نے اس کو اپنے گھر میں دیکھا تو کش مکش میں پڑ گئے کہ اگر اس کو نکالے دیتے ہیں تو وہ پھر گناہ کی زندگی گزارنے لگے گی، اور گھر میں رکھتے ہیں تو اِن کے بیٹوں کے اخلاق بگڑنے کا ڈر ہے۔ اس کا حل میر صاحب نے یہ نکالا کہ منو سے اس عورت کی شادی کرادی۔

قریب سال بھر گزر گیا اور منو اور میلہ گھومنی کی کوئی شکایت سننے میں نہیں آئی۔ میر صاحب اپنی تدبیر سے مطمئن ہو چلے تھے کہ ایک دِن منو کی ماں روتی پیٹتی اِن کے یہاں پہنچی۔ معلوم ہوا منو کو چھ مہینے سے تاڑی پینے کا شوق ہوا ہے اور گزشتہ رات اس نے اپنی ماں کو خوب مارا ہے۔ میر صاحب نے منو کی ماں کو اپنے یہاں روک لیا اور منو کو ڈانٹنے ڈپٹنے کے بعد اس کی تاڑی بند کرادی۔ اس کے چھ مہینے کے اندر منو کھانسی بخار میں سوکھ کر کانٹا ہو گیا۔ عیادت کے بہانے دوستوں نے اس کے یہاں آنا جانا اور میلہ گھومنی نے ان سے بے تکلف ہونا شروع کر دیا۔ میر صاحب کو معلوم ہوا تو انہوں نے منو کی ماں کو کچھ رپے دے کر گھر بھیج دیا کہ بیٹے کا علاج اور بہو کی نگرانی کرے۔

میلہ گھومنی کو ساس کی یہ نگرانی ناگوار گزری اور دونوں میں زبانی جنگیں شروع ہو گئیں۔ ایک دن ہاتھا پائی کی نوبت آ گئی۔ بیچ بچاؤ کرنے کی کوشش میں بیمار منو کو بھی چوٹ آئی اور اس کے ایک ہفتے بعد وہ مر گیا۔

کچھ عرصے بعد منو کے بھائی چنو کی بیوی مرگئی۔ ماں اس کے چار چھوٹے بچوں کو سنبھالنے میں لگ گئی اور میلہ گھومنی نے پھر کھل کھیلنا شروع کیا۔ اسی سلسلے میں اس کے تعلقات چنو سے قائم ہوگئے۔ چنو نے اس کے ساتھ شادی کرنے کے لیے ماں سے اصرار کیا، وہ بیٹے کو لے کر مولوی صاحب کے پاس پہنچی۔ مولوی صاحب نے نکاح پڑھانے سے انکار کردیا۔ ماں نے گھر آکر بیٹے سے میلا گھومنی کی مانگ میں سیندور وبھروا کے فیصلہ کردیا کہ اب وہ دونوں میاں بیوی ہوگئے ہیں۔

چوتھے مہینے چنو کی کمر جھک گئی۔ ایک حکی صاحب نے معجونوں کے زور سے اسے کچھ دن چلایا، پھر وہ گاؤں سے باہر چلے گئے اور چنو کی کمر جھکتی چلی گئی۔ ساتھیوں کے مشورے پر اس نے افیون شروع کی جس نے اس کی صحت کو بالکل تباہ کردیا اور اسے اختلاج کے دوروں اور سوکھی کھانسی کی شکایت پیدا ہوگئی۔

ایک دِن جنوری کی بارش میں چنو پر اختلاج کا دورہ پڑا۔ وہ میر صاحب کی ڈیوڑھی سے کام چھوڑ کر بھاگتا ہوا گھر پہنچا اور پلنگ پر گر کے مرگیا۔ اس کے خاتمے کے تیسرے دِن میلہ گھومنی گاؤں کے ایک جوان کسان کے ساتھ کمبھ کا میلہ گھومنے الٰہ آباد چلی گئی۔

جیسا کہ پلاٹ سے ظاہر ہے، میلہ گھومنی کی کہانی بہت سنجیدہ اور کسی حد تک روکھے اندازِ بیان اور تقریباً بے تاثر لہجے کی طالب ہے، لیکن حسینی اس کہانی کی تمہید یوں قائم کرتے ہیں:

''کانوں کی سنی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں۔ کسی بدیسی وقعے کا بیان نہیں، اپنے ہی دیس کی داستان ہے۔ گاؤں گھر کی بات ہے، جھوٹ سچ کا الزام جس کے سر پر جی چاہے رکھیے۔ مجھے کہانی کہنا ہے اور آپ کو سننا۔''

اور اصل کہانی بھی اس انداز میں شروع ہوتی ہے:

''دو بھائی تھے، چنو منو نام—''

یہ نیم مزاحیہ اور نیم حکایتی افتتاح اس افسانے کے حق میں زہر ثابت ہوا ہے۔ شروع سے آج تک آخر اس افسانے کو پڑھتے ہوئے یہ احساس طاری رہتا ہے کہ یہ افسانہ غلام عباس یا حیات اللہ انصاری کا اسلوب مانگتا ہے اور منٹو کے قلم سے نکل کر کہیں کا کہیں پہنچ سکتا تھا۔ میلہ گھومنی افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ اس کا تعارف میر صاحب کے ایک دوست کی زبان سے اس طرح کرایا گیا ہے:

''راویانِ صادق کا قول ہے کہ اصل اس کی بنجارن ہے۔ وہ بنجارن سے ٹھکرائن بنی، ٹھکرائن سے پٹھانی، پٹھانی سے کبڑن، کبڑن سے درزن اور اب درزن سے سیدانی بننے کے ارادے رکھتی ہے۔''

اس اندازِ تعارف سے میلہ گھومنی کی مختصر تاریخ تو معلوم ہوجاتی ہے لیکن اس کی شخصیت ایسی دھندھلا جاتی ہے کہ افسانے کے دوسرے کرداروں کی طرح اس کا بھی کوئی نقش نہیں بن پاتا۔ بہرحال، اس تعارف اور افسانے کے واقعات سے اِس کے کردار کا جو خاکہ بنتا ہے اس سے وہ ایک جنس زدہ عورت معلوم ہوتی ہے جس کی نفسانی خواہشوں کی حدت کا ساتھ کوئی مرد زیادہ عرصے تک نہیں دے سکتا۔ منو اس کے ساتھ شادی کے چھٹے مہینے سے تاڑی کے نشے میں پناہ ڈھونڈنے لگتا ہے، چنو اس کو اپنی بیوی بنانے کے چار ہی مہینے بعد جھک کر چلنے لگتا ہے اور معجونوں کے بعد افیون کا سہارا لیتا ہے۔ افسانے کی اختتام پر مرنے سے پہلے چنو اس سے کہتا ہے:

''اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا۔''

اور حسینی اضافے کا آخری جملہ یہ رکھتے ہیں:

''چوکی فاتحہ کے تیسرے دِن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوہ گاؤں کے ایک جوان کسان کے ساتھ کمبھ کا میلہ گھومنے الہ آباد چلی گئی۔''

اس طرح ''خوش نہ ہونے والی'' کا فقرہ لکھ کر غیر ضروری طور پر اس کی فصاحت کر دیتے ہیں کہ میلہ گھومنی جنسی ناآسودگی برداشت نہیں کرسکتی، درحالے کہ یہ بات افسانے کے گزشتہ واقعات سے خود بہ خود واضح ہو رہی تھی اور سب سے زیادہ خوب صورتی کے ساتھ اس حقیقت سے واضح ہوچکی تھی کہ منو کے ساتھ اس کی شادی پر اس درزی نے کوئی ہنگامہ نہیں کیا جس کے ساتھ بھاگ کر وہ گاؤں میں آئی تھی۔

میلہ گھومنی کے کردار میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ وہ فطرۃً بدکار اور ہرجائی نہیں معلوم ہوتی۔ منو کے ساتھ شادی کے سال بھر بعد تک اس کی کوئی شکایت سننے میں نہیں آتی، البتہ جب منو بیمار ہوکر اس کے لیے بے کار ہوجاتا ہے۔ تب وہ اس کی عیادت کو آنے والے دوستوں کی طرف ملتفت ہوتی ہے لیکن التفات کا یہ سلسلہ چنو کے ساتھ وابستہ ہوجانے پر ختم ہوجاتا ہے۔ چنو کا ساتھ وہ اس کے مرتے دم تک دیتی ہے، البتہ جب چنو بھی مرجاتا ہے تو وہ

دوسرا ساتھی تلاش کرلیتی ہے۔ اس طرح ہم سمجھ سکتے ہیں کہ اس مرکزی کردار کی تخلیق میں مصنف کا رویہ غیر ہمدردانہ نہیں ہے لیکن حسینی اس کا ذکر کچھ طنزیہ لہجے میں کرتے ہیں اور اس کی بے راہ روی کے اظہار میں اس طرح کے جملے لکھتے ہیں:

''عیادت کے بہانے یاروں کی نشستیں ہونے لگیں اور منو بہو نے نینوں کے بان چلانا شروع کردیے۔''

''بی جولاہن کو چار چھوٹے چھوٹے پوتے پوتیوں کو سنبھالنا پڑا اور منو کی بیوہ کو عدّے کے احکام بھول جانے کے مواقع ملنے لگے۔''

یہ لہجہ ایسے غیر سنجیدہ رویے کا تاثر دیتا ہے جس کا اس افسانے میں کوئی جواز موجود نہیں ہے اور یہ لہجہ افسانے کے حق میں مضر ثابت ہوا ہے۔

حسینی کے افسانوں کی عام فضا اور مزاج کو دیکھتے ہوئے میلہ گھومنی یقیناً ان کا جرأت مندانہ اقدام ہے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک مرد افگن عورت کی کہانی کا پلاٹ بنانے کے بعد اسے افسانے کے قالب میں ڈھالتے وقت حسینی اپنے موضوع کی بے باکی سے کچھ خوف زدہ ہوگئے اور ان کا نیم مزاحیہ لہجہ دراصل اسی خوف کو چھپانے کی کوشش ہے۔ میلہ گھومنی کو پڑھیے تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ حسینی کا میدان نہیں ہے۔ واقعہ بھی یہی ہے کہ یہ ان کے قلم سے نکلا ہوا ایک غیر متوقع افسانہ تھا۔ غالباً اسی لیے اس کا خصوصی تذکرہ بھی ہوتا رہا ہے۔ حالاں کہ حسینی کے بہت سے افسانے میلہ گھومنی کے مقابلے میں ہر لحاظ سے بدرجہا بہتر ہیں۔

''لہو کے پھول''

حیات اللہ انصاری اُردو کے ان معدودے چند ادیبوں میں ہیں جن کو مختصر افسانے کے فن پر کامل عبور حاصل ہے۔ وہ سیدھی، بہ ظاہر سپاٹ اور غیر شاعرانہ نثر اور غیر جذباتی لہجے میں قصہ بیان کرتے ہیں۔ غیر ضروری تفصیلات سے دامن بچاتے ہیں، یا شاید تفصیلات کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ ضروری معلوم ہونے لگتے ہیں۔ ان کی یہ مہارت ''لہو کے پھول'' میں بھی نمایاں ہے جو اُردو کے طویل ترین ناولوں میں ہونے کے باوجود طول کلامی کے عیب سے حیرت خیز طور پر پاک ہے اور اختصار اور کفایتِ الفاظ ہی کے نمونے پیش کرتا ہے۔ کردار نگاری، واقعہ نگاری اور منظر نگاری میں حیات اللہ انصاری نے اطناب کے بجائے ایجاز سے کام لیا ہے اور ان میں ناول سے زیادہ مختصر افسانے کا انداز اختیار کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کے متعدد باب ایسے ہیں جو مختصر افسانے کی حیثیت سے پڑھے جاسکتے ہیں۔ مثال کے طور پر جب ناول کا گیارہواں باب ''پرانے کوہ وصحرا'' ایک رسالے میں الگ سے چھپا تو اس نے کسی عمدہ افسانے کی طرح پڑھنے والوں کو متاثر کیا۔ لیکن ظاہر ہے ناول پر افسانے کا گمان ہونا کوئی اچھی بات نہیں اور ''لہو کے پھول'' پر افسانوں کے مجموعے کا گمان ہونا بھی نہیں چاہیے۔ اس لیے کہ یہاں ایک باب میں سامنے آنے والے کردار اور واقعات بعد کے ابواب میں وقت کے اگلے قدم کے ساتھ بڑھ کر سامنے آتے ہیں اور ناول کے طول وعرض یافت کا جز بنتے ہیں۔ شاید اسی

لیے لہو کے پھول شطرنج کی ایک بہت بڑی بساط کی طرح نظر آتا ہے۔ جس پر مصنف ایک ماہر کھلاڑی کی طرح بہت سوچ کر اپنے مہروں کو باری باری ایک ایک دو دو خانے آگے بڑھاتا ہوا بساط کے آخر تک لے جاتا ہے۔

اپنے کرداروں کی نفسیاتی تبدیلیوں اور حالات کے تدریجی تغیر کی رفتار کو حیات اللہ انصاری نے بڑی مضبوطی کے ساتھ اپنی گرفت میں رکھا ہے اور کم سے کم الفاظ استعمال کرنے کے باوجود اس رفتار کو غیر فطری طور پر تیز یا اپنے بیان کو تشنگی محسوس کرانے کی حد تک سرسری نہیں ہونے دیا ہے۔ مثلاً رجنی کا ایک سادہ لوح فریب خوردہ دیہاتی عورت سے بدل کر چالاک اور فریب کار بیسوا بن جانا، یا راحت رسول کے گھرانے کا خوش حالی سے خستہ حالی کی اس منزل تک پہنچ جانا جہاں دو وقت کے کھانے کا آسرا بھی ٹوٹنے لگے، یہ وقوعے ایسے ہیں جن کو موضوع بنا کر بہ آسانی ایک مکمل ناول تیار کیا جاسکتا ہے لیکن حیات اللہ انصاری نے ان تبدیلیوں کی رفتار کو ناول کی عام سبک اور ہموار رفتار کے مطابق رکھا ہے۔

''لہو کے پھول'' مخصوص سیاسی اور سماجی نظریات کے زیرِ اثر لکھا گیا ہے، لیکن محتاط مصنف نے اپنے نظریات کے اظہار میں خطابت کا بازار گرم کرنے یا وعظ و پند کے دفتر کھولنے کے بجائے واقعات کی فن کارانہ ترتیب اور کرداروں کے مناسب انتخاب اور ان کی نفسیات کی تصویر کشی سے کام لیا ہے۔ اس طرح ایک خطرناک جادے پر چلنے کے باوجود حیات اللہ انصاری نے لہو کے پھول کو محض ایک تبلیغی کوشش ہو کر رہ جانے سے بچا لیا ہے اور ادب کا قاری اسے ایک پُرقوت اور بصیرت افروز ناول کے طور پر پڑھ سکتا ہے۔

کم و بیش پورے ناول میں حیات اللہ انصاری سرد مہری کی حد تک غیر جذباتی رہے ہیں۔ کسی جوش یا ہیجان، یا غصے یا غم کا اظہار کیے بغیر وہ اپنے مخصوص ٹھہرے ہوئے اور اشتعال ناپذیر لہجے میں قصہ بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن ان کی غیر جذباتیت مشینی یا اخباری نہیں ہے۔ وہ استعارہ و تشبیہ کو بڑی بے ساختگی کے ساتھ صرف کر کے اپنے بیان میں تخلیقی شان پیدا کرتے ہیں۔ اس کی بہت اچھی مثالیں وہ ردِ عمل ہیں جو مولانا یاور کی دست درازی سے کم سن فریدہ پر اور اندھے فقیر بھولا کے ہیجڑے معشوق میدا جان کی واویلا سے راحت رسول پر دکھائے گئے ہیں۔ دونوں منظر دیکھیے:

''یاور صاحب بہت لمبے تڑنگے، بڑی بڑی مونچھوں اور خوفناک آنکھوں والے ابا تھے۔

انہوں نے فریدہ کی بات بہت باریک نظروں سے سنی، پھر بولے:

''جوڑوں کی سلائی اور دو روپے۔ پہلی بات تو شگفتہ کی امّی کے آنے پر ہوگی، لیکن دوسری ابھی ہوسکتی ہے۔ اِدھر آؤ۔ میں روپے دے دوں۔'' وہ فریدہ کو ذرا آڑ میں لے گئے اور پھر صندوقچہ کھولتے ہوئے پوچھنے لگے:

''تم نے اپنی گڑیا کی شادی شگفتہ کے گڈے سے کی تھی؟''

''جی ہاں۔''

یاور بیگ ہنسے۔

''معلوم ہے کہ شادی ہوجانے کے بعد کیا ہوتا ہے؟''

فریدہ ذرا جھینپ کر بولی:

''گڑیا گڈے کے ساتھ چلی جاتی ہے۔''

''بس؟ اتنا ہی نہیں، کچھ اور بھی ہوتا ہے۔ اِدھر آؤ تو بتاؤں۔''

فریدہ گھبرائی ہوئی نظروں سے یاور بیگ کو دیکھتی ہوئی اس کے قریب چلی گئی۔ یاور نے ایک ہاتھ فریدہ کی پیٹھ پر رکھا، دوسرا اس کے سینے پر، اور پھر فریدہ کے ہونٹوں کا بدتمیزی سے کرارا بوسہ لے لیا، ساتھ ساتھ سینے پر چٹکی بھی۔ فریدہ نے بے اختیار دونوں ہاتھوں سے یاور کی مونچھیں نوچ لیں اور زور کی چیخ ماری اور پھر دروازے کی طرف بھاگی۔ شگفتہ چلانے لگی ''کیا ہوا، کیا ہوا؟'' لیکن فریدہ بھاگی چلی گئی۔ اس کا بدن غصّے، شرم، غیرت اور کوفت سے جھلسا جارہا تھا۔ آنکھوں کے سامنے سے درجنوں پردے اُٹھ گئے تھے اور زندگی کی حقیقتیں عریاں ہوکر سامنے آگئی تھیں، لیکن ان حقیقتوں میں ذرا بھی جو لذّت ہو۔ وہ سب بھیانک اور بے حد بھیانک تھیں۔ فریدہ کا بچپن اس ایک دھکے سے لالٹین کی چمنی کی طرح ٹوٹ گیا تھا اور اندر سے دھواں اور لودیتی ہوئی جوانی بدمزگی لے کر نمودار ہوگئی تھی۔''

''اچانک میدا ہاتھ جوڑ کر راحت کے قدموں پر گر پڑا اور بچوں کی طرح بھوں بھوں رونے لگا۔ اس کے حلق سے کچھ ایسی آواز نکل رہی تھی جیسی کسی پلّے کے منہ سے نکلتی ہے اگر اسے زور سے کوئی مار بیٹھے۔ چند منٹ بعد آواز پر قابو پاکر اس نے کہا:

''مجبور، مجبور، سب مجھ سے نفرت کرتے ہیں— مجھے جو مارا جاتا ہے اس سے اتنی تکلیف نہیں ہوتی جتنی اس سے کہ میرے ناخون پتھر پر گھسے جاتے ہیں، میری پیٹھ پر برف کی سل

باندھ دی جاتی ہے۔ بھگوان کے لیے مجھے بچالو۔ کچھ نہ کرسکو تو مجھے مار کر ختم ہی کردو۔ تم ہی میرے بھگوان ہو۔''

راحت کو روتا ہوا اور گڑگڑاتا ہوا بدصورت میدا مردہ چھچھوندر اور کچلے ہوئے کیچوے سے بھی زیادہ گھناؤنا اور نفرت انگیز محسوس ہونے لگا۔ اس نے اپنے اوپر بہت جبر کرکے اتنی دیر اس سے گفتگو کی تھی۔ اب وہ ناقابلِ برداشت ہوگیا تھا، اس لیے بغیر کچھ کہے سنے راحت میدا کو روتا اور سسکیاں لیتا ہوا چھوڑ کر باہر چلا آیا۔''

کرداروں کی کثرتِ تعداد اور تنوع کے لحاظ سے بھی لہو کے پھول اُردو کا منفرد ناول ہے۔ اس میں ہندوستان خصوصاً یوپی کے قریب قریب ہر طبقے کی نمائندگی کرنے والے کردار موجود ہیں۔ یہ بھک منگوں سے لے کر والیانِ ریاست تک ہیں۔ اِن سب کا کسی نہ کسی صورت میں ہندوستان کی تحریکِ آزادی سے ربط ہے۔ اِن کرداروں کی پیشکش میں حیات اللہ انصاری نے مختلف طریقے اختیار کیے ہیں۔ مثلاً کہیں وہ کرداروں کی ظاہری ہیئت دکھا کر اِن کے طرزِ زندگی کا نقشہ کھینچ دیتے ہیں اور کہیں اِن کی بعض اداؤں کے بیان سے اِن کی افتادِ طبع اور ذہنی سطح وغیرہ کا اندازہ کرادیتے ہیں۔ یہ نمونے دیکھیے:

''چار پانچ فقیر، جو تندرست اور صحت مند تھے۔ آگے بڑھ کر راحت سے باتیں کر رہے تھے۔ ان کے پیچھے عورتوں، بچوں، بوڑھوں، بیماروں، اپاہجوں، اندھوں اور کوڑھیوں کی ایک بھیڑ اکٹھا تھی۔ جوئیں دار بالوں اور بہتی ناکوں والی جوان لڑکیاں، چندھی آنکھوں اور پھٹے ہوئے گالوں والے بلکتے ہوئے بچے، کھانستے اور کراہتے ہوئے بوڑھے اور پھولی ہوئی سانوں والے مریض، بدن پر کے گودڑ میلے، بال چکٹے اور آنکھیں اور ناکیں سنڈاس، اور دانت اور منھ آخور، ہر ہر چیز پر اور ہر ہر عضو پر میل ہی میل، گندگی ہی گندگی۔ اِن آدمیوں سے سڑاہند کے بھپکے نکل رہے تھے۔ راحت کو اِن کے مقابل غلیظ سے لپی ہوئی کیچڑ صاف ستھری معلوم ہونے لگی۔''

''ہز ہائی نس نواب صاحب فرخ پور — ایک بھاری کوچ پر، جو پھولوں کے ہاروں اور گجروں سے لدی ہوئی تھی، توند کھولے بیٹھے ہوئے تھے۔ بجلی کا پنکھا بند کردیا گیا تھا اور اس وقت چار ملازم ہاتھ کے بڑے پنکھے جھل رہے تھے اور اِدھر اُدھر دو ملازم ہاتھوں میں ہار لیے کھڑے ہوئے تھے اور جہاں کوچ کا کوئی ہار زیادہ مسل جاتا اسے فوراً بدل دیتے۔ نواب کے

قدموں پر رنگین کرتوں اور تہمدوں میں ملبوس دو چھوکرے نواب صاحب کے پیر مل رہے تھے۔ نواب صاحب کے سامنے وہسکی کا گلاس اور بہت سے پان رکھے ہوئے تھے۔ وہ وہسکی کا ایک گھونٹ پیتے، پان چباتے، چھوکروں کی طرف دیکھتے، پھر پاؤں ان کی تہمد کے اندر لے جا کر اِدھر اُدھر چھو دیتے۔ چھوکرے اس پر ہنستے، بل کھاتے اور نواب صاحب کے قدموں سے لپٹ جاتے۔ پھر نواب صاحب اگال دان کی طرف شارہ کرتے جسے لیے ہوئے ایک ملازم کھڑا تھا۔ اس میں منھ صاف کرتے۔ اسی وقت ایک ملازم لوٹا بڑھاتا اور دوسرا ملازم آفتابہ۔ نواب صاحب کُلّی کرتے پھر وہسکی کا ایک گھونٹ پیتے، پھر پان چباتے، پھر چھوکروں کو پاؤں کے انگوٹھوں سے چھیڑتے، پھر اگالدان کی طرف اشارہ کرتے۔''

''ہز ہائی نس نواب بڑھن نگر بہت رنگین اور چمکیلے کپڑے پہنے، لپ اسٹک، پوڈر اور غازہ لگائے بیٹھے تھے۔ اِن کے گھونگریالے پٹّے ان کے گالوں کو چوم رہے تھے۔ ان کے پیچھے ان کا انگریز ہیئر ڈریسر کھڑا تھا اور اس کے برابر اِن کے مصاحب تھے۔ جب غزلیں ختم ہوئیں تو نواب بڑھن نگر نے بہت ادا سے پوچھا:

''آپ لوگ کچھ کمال بھی دیکھیں گے؟''

سب نے ''کہا ہاں ہاں''۔ نواب صاحب نے اپنے مصاحبوں کو اشارہ کیا۔ ان میں سے ایک منھ سے طبلہ بجانے لگا، دوسرا ناک سے سارنگی اور تیسرے نے گانا شروع کر دیا۔ وہ مردانی آواز بھی نکالتا اور زنانی بھی۔ اور دونوں آوازوں میں ایسی ایسی گٹکری اور تانیں لگائیں کہ محفل پھڑک گئی۔ زہائی نس نواب بڑھن نگر بیچ بیچ میں گانے والے کو فنی اشارے بھی دیتے جاتے تھے۔''

لہو کے پھول کا دائرہ اتنا وسیع اور مناظر اتنے مختلف النوع ہیں کہ اُردو کے ممتاز ناولوں میں سے بیشتر کا دائرہ اس کے اندر سمٹ جاتا ہے اور یہ ناول سمندر کی طرح بہت سے دریاؤں کو اپنے میں ضم کر لیتا ہے۔ اس خصوص میں لہو کے پھول کے ساتھ عبداللہ حسین کے ناول ''اداس نسلیں'' کا نام ذہن میں آنا فطری بات ہے۔ دونوں ناولوں میں واقعات ہندوستان پر برطانوی تسلط سے شروع ہو کر سیاسی بیداری کے دھاروں، قومی اور عوامی تحریکوں کی ہلچل اور فسادات کی آگ سے گزرتے ہوئے آزادی اور تقسیم ملک کے کچھ بعد تک کے زمانے کو محیط ہیں، اور دونوں ناولوں میں ہندوستان ایک متلاطم سمندر ہے۔ اُداس نسلیں کا مرکزی کردار نعیم ہے جس

کے گرد یہ سارا زمانہ اور اس کے واقعات گھومتے ہیں۔ نعیم پیش منظر پر حاوی ہے اور سمندر اس کی پشت پر موجیں مارتا رہتا ہے۔ نعیم کا کردار اپنے خارجی ماحول پر اثر انداز نہیں ہوتا بلکہ خارجی ماحول اس پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس طرح اُداس نسلیں انسان کے ظاہر سے زیادہ اس کے باطن کی کہانی ہے۔ ناول میں بنیادی حیثیت اس مرکزی کردار کی ہے اور واقعات محض پس منظر کا کام کرتے ہیں جنھیں تبدیل کر دیا جائے تو بھی ناول کی بنیادی ماہیت میں تبدیلی محسوس نہیں ہوگی۔ لہو کے پھول اس حد تک اُداس نسلیں سے ضرور مماثل ہے کہ اس میں بھی واقعات برطانوی دورِ حکومت سے چل کر تقسیم ہند کے بعد تک جاتے ہیں، لیکن لہو کے پھول میں کوئی ایک مرکزی کردار نہیں ہے بلکہ مختلف طبقوں اور مختلف خیالات کی نمائندگی کرنے والے بہت سے کردار ہیں اور ناول میں بنیادی حیثیت ان کرداروں کی نہیں بلکہ انہیں پیش آنے والے واقعات کی ہے۔ یہ واقعات ان کرداروں کو متاثر بھی کرتے لیکن یہ کردار خود بھی اِن واقعات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ان واقعات نے ہندوستان ہی کی طرح اس ناول کو بھی ایک متلاطم سمندر بنا دیا ہے جس کے مدوجزر میں مختلف کردار بار بار اُبھرتے اور سمندر میں نئی موجیں اُٹھا کر غائب ہوتے رہتے ہیں۔ پیشکش کے اس انداز نے ایک طرف لہو کے پھول کو واقعات کی محض باز آفرینی ہو کر رہ جانے سے بچالیا ہے، دوسری طرف ادبی بیانیے کی حیثیت سے اسے بلند تر کر دیا ہے۔

یہ چند سطریں لہو کے پھول کے بارے میں کچھ فوری اور سرسری تاثرات کی حیثیت رکھتی ہیں اور ناول کے ساتھ قطعی انصاف نہیں کرتیں۔ حیات اللہ انصاری کا یہ کارنامہ دقیق مطالعے اور تفصیلی تجزیے کا مستحق ہے اور ہماری تنقید نے ابھی تک اس کا یہ حق پوری طرح ادا نہیں کیا ہے۔

افسانے کی تلاش

(ایک سوال نامے کے جواب)

۱۔(کسی تخلیق کو افسانہ ہونے کے لیے کون سے عناصر لازمی ہیں؟)

☆واقعہ اور کردار افسانے کے لازمی عناصر ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ براہِ راست الفاظ کے ذریعے واقعے کو بیان اور کردار کو پیش کیا جائے لیکن ان عناصر کا واضح یا مُبہم تصور قاری کے ذہن میں لانا ضروری ہے۔ کسی خالی مکان کا تفصیلی نقشہ اس طرح پیش کرنا افسانہ نہیں ہے کہ ہم کو اس کی لمبائی چوڑائی، کمروں کی تعداد، چھتوں کی اونچائی وغیرہ معلوم ہو کر رہ جائے لیکن اگر کسی خالی مکان کے بیان سے ذہن میں اس مکان کے بنانے والوں، یا اس میں رہنے والوں، یا اس میں یا اُس کے آس پاس پیش آنے والے واقعوں کے تصور یا اِن کے بارے میں تجسّس پیدا ہو جائے تو اس کو افسانوی بیان کہا جا سکتا ہے۔

افسانے میں کردار سے مراد صرف انسان نہیں، کسی بھی چیز کو کردار بنا کر افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور یہ ضروری نہیں کہ اس غیر انسانی کردار کو انسانی کرداروں کے تصور کا وسیلہ بنایا جائے۔ سمندر میں طوفان اور بیابان میں زلزلے کا بیان انسانی کردار کے تصور کے بغیر مکمل افسانہ بن سکتا ہے جس کے کردار ہوا، پانی، زمین وغیرہ ہوں گے۔

اسی طرح واقعے سے مراد محض تحرک، تبدیلی یا ارتقا نہیں بلکہ صورتِ حال کا بیان ہے۔

یہ صورتِ حال متحرک بھی ہوسکتی ہے اور ایک جگہ پر ٹھہری ہوئی بھی۔ کوئلے کی کان یا زلزلے کے بغیر محض بیابان کا بیان بھی اگرچہ کسی رونما ہوتے ہوئے واقعے کا بیان نہیں ہے بلکہ ایسے واقعے کا بیان ہے جو رونما ہے اس لیے یہ بیان بھی افسانہ ہوسکتا ہے۔ اس طرح کے واقعے خود کردار کا بھی کام انجام دیتے ہیں اور کردار کا تصور واقعے کا تصور ہے، اگرچہ واقعے میں کوئی پیش رفت نہ دکھائی گئی ہو۔

۲۔ (کیا افسانہ بھی شاعری کی طرح زمان و مکان سے آزاد ہوسکتا ہے؟)

☆ گویا یہ بات مسلّم ہے کہ شاعری زمان و مکان سے آزاد ہوسکتی ہے! مشکل یہ ہے کہ زمان و مکاں کی اصطلاحیں ہم نے بڑی سہولت کے ساتھ استعمال کرنا شروع کردی ہیں درحالے کہ زمان و مکان کی حقیقت کو ابھی تک نہ تو انسان کا تعقل پوری طرح گرفت میں لا سکا ہے، نہ تصور، نہ وجدان: بس ایک دھندھلا سا احساس ہے کہ کائنات میں سب کچھ زمان و مکان کی گرفت میں ہے۔ جو چیز ہمیشہ سے موجود ہے اس کے عدم کا ہم ادراک نہیں کرسکتے جب تک وہ حقیقتاً معدوم نہ ہوجائے۔ زمان و مکان جو اصلِ وجود ہے اس سے آزادی، یعنی اس کے عدم کے تو تصور کا بھی تصور کرنا مشکل ہے۔ بے چاری الفاظ کی محتاج شاعری زمان و مکان کی قید سے کہاں آزاد ہوسکتی ہے۔

لیکن اس سوال پر ایک اور رُخ سے گفتگو ہوسکتی ہے۔ شاعری میں زمان و مکان کا تعیّن اور حوالہ ضروری نہیں جس طرح مقولوں اور کہاوتوں میں ضروری نہیں، یعنی شاعری اس وضاحت کی محتاج نہیں، کہ بات کب کی اور کہاں کی اور کس کی ہے۔ اگر زمان و مکان سے آزادی کا مطلب یہی غیر محتاجی ہے تو افسانہ بھی زمان و مکان سے آزاد ہوسکتا ہے لیکن یہ اس کی کوئی بڑی خوبی یا فضیلت نہیں ہوگی جس طرح اسی مفہوم میں زمان و مکان سے آزادی شاعری کی کوئی خاص فضیلت نہیں ہے۔

۳۔ (شاعری میں علامت و تجرید کو خوبی سمجھا جاتا ہے، لیکن افسانے میں اس کو کہاں تک برتا جاسکتا ہے؟)

☆ ایک ہی سوال میں علامت اور تجرید کو سمیٹ لینا مناسب نہیں تھا، لیکن خیر۔ پہلے تجرید کو لیتے ہیں۔ ذرا اس صورتِ حال کا تصور کیجیے کہ ادبی دنیا میں ہر قسم کے افسانے کو فنا کرکے صرف تجریدی افسانے کو باقی رکھا جائے۔ یہ غالباً ناقابلِ برداشت صورت حال ہوگی۔

(اسی صورتِ حال کا شاعری کے ساتھ تصور کیجیے، وہاں یہ اتنی ناخوشگوار نہیں ہوگی۔ صلاً تجرید افسانے کے مزاج کی چیز نہیں ہے، اسی لیے اُردو میں کوئی اچھا تجریدی افسانہ کم از کم میری نظر سے نہیں گزرا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ تجرید کو افسانے میں کامیابی کے ساتھ برتا ہی نہیں جاسکتا۔ لیکن اچھا تجریدی افسانہ بھی اپنی استثنائی حیثیت میں منھ کا مزہ بدلنے کے کام آسکتا ہے۔ البتہ غیر تجریدی افسانے کے اندر کسی ذہنی یا جذباتی کیفیت یا کسی محسوساتی ردِّعمل کی پیشکش کے لیے تجریدی پیرایہ بہت مناسب بلکہ ناگزیر ثابت ہوسکتا ہے اور اس کا انحصار افسانہ نگار کی سوجھ بوجھ پر ہے۔

علامت افسانے میں بھی اتنی ہی قوّت پیدا کرسکتی ہے جتنی شاعری میں، بہ شرطے کہ علامتی مفہوم سے قطعِ نظر کرکے بھی افسانہ اپنی جگہ قائم رہے۔ ہمنگوے کے طویل افسانے ''بوڑھا اور سمندر'' میں اگر سمندر سے محض سمندر، مچھلیوں سے محض مچھلیاں اور ماہی گیر سے محض ماہی گیر مراد لیا جائے تو بھی یہ ایک مضبوط اور قائم بالذات افسانہ ہے۔ سفر کے موضوع پر ایسا افسانہ زیادہ پسندیدہ ہوگا جو بجائے خود بھی مکمل افسانہ ہو اور سفر کو زندگی کی علامت قرار دینے سے اس میں مزید معنویت پیدا ہوجائے۔ لیکن اگر علامتیں اس طرح برتی جانے لگیں کہ انہیں سمجھے اور علامت مانے بغیر افسانہ بن ہی نہ سکے تو علامتی افسانہ کسی ناکام تجریدی افسانے کی طرح اذیت دے گا۔

۴۔ (کیا افسانے کے لیے نئے تنقیدی اصولوں کی ضرورت ہے؟)

☆ نئے تنقیدی اصولوں کی ضرورت اس وقت پڑتی ہے جب مروجہ اصول کثرتِ استعمال سے فرسودہ معلوم ہونے لگیں یا کوئی صنفِ ادب اتنی آگے بڑھ چکی ہو کہ مروجہ اصولوں کی گرفت میں نہ آرہی ہو۔ ہمارے یہاں ابھی تک قاعدے سے افسانے کی تنقید زیادہ نہیں، کم ہوئی ہے، نہ افسانہ مروجہ تنقید کی گرفت سے باہر نکلا ہے۔ اس لیے فی الحال نئے تنقیدی اصولوں کے واسطے زیادہ پریشان نہ ہونا چاہیے۔ ضرورت اس کی ہے کہ افسانے کے تنقیدی اصولوں اور ان کے طریقِ کار کے واضح تصور کے ساتھ افسانے کی تنقید لکھی جائے۔

۵۔ (وہ افسانے جو کسی ''اِزم'' کے تحت نہیں لکھے جارہے ہیں ان کی معنویت اور تعینِ قدر کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے؟)

☆ افسانے کا کسی ازم کے تحت نہیں لکھا جانا یا نہ لکھا جانا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ مسئلہ اس

وقت بنتا ہے جب افسانہ کسی ازم کے تحت پڑھا جائے اور اس ازم کی خدمت کو افسانے کا بنیادی مقصد سمجھ لیا جائے۔ اس صورت میں وہ افسانے جو کسی ازم کے تحت نہیں لکھے جارہے بے معنی اور بے قیمت ٹھہریں گے۔ ایسے افسانے بھی بہت مل جائیں گے جن میں لکھنے والے کی خواہش اور کوشش یا علم کے بغیر کوئی نہ کوئی اِزم موجود ہے۔ ایک آزاد ذہن کا قاری جسے افسانے کے ادبی اور فنی محاسن سے دِل چسپی ہے عام افسانوں اور کسی ازم کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کو یکساں دِل چسپی سے پڑھتا ہے اور اِن میں کچھ کو کچھ سے بہتر، زیادہ معنی خیز اور زیادہ قابلِ قدر پاتا ہے۔ اس کو گورکی اور شولوخوف کے بعض افسانے موپاساں اور پو کے بعض افسانوں سے بہتر اور بعض سے کم تر معلوم ہوتے ہیں۔

۶۔(آج کے افسانے کی تکنیک اور اسلوب کیا ہونا چاہیے؟)

☆افسانے کے لیے کوئی بھی تکنیک یا اسلوب تجویز یا مقرر کرنا افسانہ نگار کے ساتھ زیادتی اور اس پر پابندی عائد کرنا ہے اور معمولی درجے کا افسانہ نویس بھی اس جبر کو گوارا نہ کرے گا۔ یہ فیصلہ کرنا افسانہ نگار کا کام ہے کہ کون سا افسانہ کس تکنیک اور کس اسلوب میں لکھا جائے اور تکنیک، اسلوب اور موضوع کو کس طرح ہم آہنگ کیا جائے۔ آج کل اس طرف سے ہمارے بیشتر افسانہ نگاروں کی توجہ ہٹ گئی ہے اور اس لحاظ سے افسانہ کی دنیا میں کچھ بے رونقی اور تنگی سی محسوس ہونے لگی ہے۔ یہاں چہل پہل، رونق اور وسعت اسی وقت آسکتی ہے جب مختلف تکنیکوں اور متنوع اسالیب میں افسانے لکھے جائیں۔

۷۔(کیا قاری کو ذہن میں رکھ کر افسانہ لکھنا چاہیے؟)

☆''چاہیے'' کے لفظ میں پھر وہی پابندی عائد کرنے کی بات آجاتی ہے اور کوئی ضدی افسانہ نگار کہہ سکتا ہے کہ جب میں اپنے ذہن کو قاری سے بھرلوں گا تو افسانے کے لیے جگہ کہاں سے نکالوں گا؟ بعض بعض لکھنے والے ایسے بھی ہوں گے کہ افسانہ لکھنے میں منہمک ہوکر قاری ہی کو نہیں، خود اپنے آپ کو بھول جاتے ہوں گے۔ کچھ ایسے بھی مل جائیں گے جو یہ دعویٰ کریں گے کہ مجھے قاری کی پروا نہیں، میں صرف اپنے لیے افسانہ لکھتا ہوں، اور ممکن ہے ان کا یہ دعویٰ سچ بھی ہو لیکن فطری بات یہ ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں قاری کا کچھ نہ کچھ تصور ضرور موجود رہتا ہے۔

اسی سوال کی دوسری صورت یہ ہے کہ کیا قاری افسانہ نگار کی تخلیق پر اثر انداز ہوتا ہے؟

جواب بڑی حد تک اثبات میں ہے۔ بازاری ادب کا ذکر نہیں جہاں لکھنے والا اپنے قاری کی پسند کے آگے سر جھکا کر وہی لکھتا ہے جو اس کے خیال میں قاری پڑھنا چاہتا ہے اور اس میں خود اپنی پسند ناپسند کو دخل نہیں دیتا۔ اس طرح اس کے اور پڑھنے والے کے درمیان ادیب اور قاری سے زیادہ بیوپاری اور گاہک کا رشتہ ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے بلند پایہ افسانہ نگار بھی جب فلمی یا عورتوں کے رسالوں میں لکھتے ہیں تو ان کے افسانے کا انداز کچھ بدل جاتا ہے اور اگرچہ وہ افسانہ بھی غیر معیاری نہیں ہوتا لیکن اس کو پڑھ کر احساس ضرور ہوتا ہے کہ اسے لکھتے وقت افسانہ نگار کے ذہن میں کسی اور قسم کے قاری تھے۔

اصلاً سب سے پہلے افسانہ نگار خود اپنا قاری ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو معتبر قاری جانتا ہے اور اپنے پر دوسروں کا قیاس کر کے سمجھتا ہے کہ جو تحریر اسے پسند آئے گی اس کو دوسرے معتبر قاری بھی پسند کریں گے۔ بعد میں یوں بھی ہوگا کہ جو قاری اس کی تحریر کو پسند کریں گے انہیں وہ معتبر اور جو نہیں پسند کریں گے انہیں (کم از کم اس تحریر کی حد تک) غیر معتبر سمجھ لے گا لیکن افسانہ لکھتے وقت وہ اپنی، یعنی معتبر قاری کی، پسند کو نظر میں رکھے گا۔

۸۔ (آپ کے نزدیک کون سا طبقہ کہانی کا قاری ہوتا ہے؟)

☆ ادبی اصناف میں پڑھنے والوں کی سب سے بڑی تعداد غالباً افسانے ہی کے حصے میں آئی ہے۔ ان میں بہت سے قاری ایسے بھی ہیں جن کو دوسرے اصناف، شاعری، ڈراما، تنقید وغیرہ سے دل چسپی نہیں اور ادب سے ان کا رابطہ صرف افسانے کے وسیلے سے ہے۔ ان میں وہ خانہ دار اور برسرِ روزگار عورتیں، دفتروں کے ملازم، کالجوں کے طالبِ علم وغیرہ بھی شامل ہیں جو بیدی، منٹو کے ناموں سے بھی واقف نہ ہوں گے۔ انہیں عام قاری کہا جا سکتا ہے۔ ان کے ساتھ ہی معیاری ادب کے وہ قاری بھی ہیں جو عام قاری کے پسندیدہ افسانوں کو ادبی اعتبار سے بے حیثیت سمجھتے ہیں لیکن انہیں پڑھتے بھی ہیں اور ان سے لُطف بھی اُٹھاتے ہیں۔

۹۔ (کیا پریم چند کے بعد افسانے نے ترقی کی ہے؟)

ساری ترقی تو پریم چند کے بعد ہی ہوئی ہے لیکن اس ترقی کی راہ پریم چند ہی نے ہموار کی ہے۔ ان کے بہت سے افسانے آج بھی بہت اچھے ہیں لیکن ان کے عمومی انداز کا افسانہ اگر آج لکھا جاتا ہے تو اسے عام قاری کے پسندیدہ افسانوں میں جگہ ملتی ہے، ترقی یافتہ افسانہ نہیں سمجھا جاتا۔ پریم چند کے افسانوں کے مقابلے میں بعد کے نمائندہ افسانوں کو رکھ کر دیکھیے تو

صاف ظاہر ہوگا کہ ان کے بعد افسانہ بہت آگے بڑھا ہے۔ پریم چند سے متاثر ہو کر ترقی پسند افسانہ قائم ہوا اور ترقی پسند افسانے نے اُردو افسانے میں جو اہم کردار ادا کیا اسے بھی پریم چند ہی کی دین سمجھنا چاہیے۔

۱۰۔ (موضوع اور ہیئت میں آپ کسے زیادہ اہمیت دیتے ہیں؟)

☆ زیادہ اہمیّت تو ہیئت ہی کو دینا پڑے گی۔ اگر اصل اہمیّت موضوع کی ہوتی تو کسی افسانے کا مربوط انداز میں لکھا ہوا وضاحتی پلاٹ بھی اصل افسانے سے ہم سری کا دعویٰ کرنے لگتا۔ اچھے اور اہم موضوعات پر لکھے ہوئے معمولی افسانوں کی تعداد شمار سے باہر ہے۔ ان افسانوں کی ناکامی کا باعث ان کی بدہیئتی ہی ہے۔ اس کے برخلاف ایسے افسانے بہت مل جائیں گے جو اپنی ہیئت کی خوبی کی وجہ سے معیاری افسانوں میں شمار ہوتے ہیں اگرچہ ان کے اساسی موضوعات میں کوئی خاص بات نہیں یا واضح طور پر ان کا تعیّن ممکن نہیں۔

افسانے کے ترکیبی اجزا میں اسلوب، زبان، تکنیک، مکالمہ، کردار نگاری، منظر کشی، ماحول سازی وغیرہ ہیں جو سب کے سب افسانے کی ہیئت کے ذیل میں آتے ہیں۔ ظاہر ہے تنہا موضوع ان سب اجزا پر غالب نہیں آسکتا۔ لیکن افسانے میں موضوع اتنا غیر اہم بھی نہیں ہوتا جتنا ظاہری اور منطقی طور پر معلوم ہوتا ہے۔ اچھا افسانہ اساسی موضوع کے ساتھ ضمنی موضوعات اور ظاہری موضوع کے ساتھ زیر سطحی موضوعات کو بھی دامن میں لیے ہوتا ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ کسی افسانے کا اساسی یا ظاہری موضوع محدود اور یک سطحی ہو لیکن ضمنی یا زیر سطحی موضوعات اس میں وسعت اور گہرائی پیدا کر دیں۔ اگر افسانے کے کسی بھی موضوع میں کوئی بھی خاص بات نہ ہو تو بے عیب ہیئت کے باوجود اس کا اوپر اُٹھنا مشکل ہے تاہم اس کا شمار برے افسانوں میں نہیں ہوگا۔ لیکن عیب دار ہیئت افسانے کو کہیں کا نہیں رکھتی خواہ اس کا موضوع کتنا ہی ارفع و اعلیٰ کیوں نہ ہو۔ اسی لیے عرض کیا گیا کہ افسانے میں زیادہ اہمیّت ہیئت ہی کو دینا پڑے گی۔

۱۱۔ (آج کے افسانے سے آپ مطمئن ہیں یا غیر مطمئن، اور اس کی بنیاد کیا ہے؟)

☆ اچھے افسانے آج بھی اچھی تعداد میں لکھے جا رہے ہیں، اس لحاظ سے تو صورتِ حال اطمینان بخش ہے، لیکن اچھے افسانوں کے مقابلے میں برے افسانوں کا تناسب آج جتنا زیادہ ہے اتنا پہلے نہیں تھا، اور برے افسانے بھی آج جتنے برے لکھے جا رہے ہیں اتنے برے

کبھی نہیں لکھے گئے، اور یہ بات اطمینان میں خلل پیدا کرتی ہے۔

۱۲۔(آج کا افسانہ اور افسانے کا مستقبل کیا ہے؟)

افسانہ نثر کی چیز ہے اور نثر ہی سے قوت حاصل کرتا ہے۔ مستثنیات کو چھوڑ کر ہمارا دور بُری نثر کا دور ہے، گویا افسانے کا اصل مسالا کم زور پڑ گیا ہے۔ اگر یہ حالت باقی رہی تو افسانے کا مستقبل تشویش سے خالی نہیں۔ دو تین صفحوں میں افسانے کو نپٹا دینے کا بڑھتا ہوا رجحان خطرے کی ایک اور گھنٹی ہے۔ اس قسم کے افسانوں کی خامیاں پوری طرح کھلنے بھی نہیں پاتیں کہ افسانہ ختم ہو جاتا ہے اور اس طرح خامیوں کے احساس کے ساتھ اصلاح کی خواہش بھی دبی رہ جاتی ہے۔ یہ صورتِ حال بھی افسانے کے مستقبل کو تاریک دکھا رہی ہے، لیکن اس سلسلے میں کوئی پیشین گوئی نہیں کی جا سکتی۔ آج بھی اُردو کے پاس کئی بہت اچھے نوجوان افسانہ نگار ہیں جن کا فن بہتر سے بہتر ہوتا جا رہا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اِن کے اثر سے افسانے کے میدان میں نئی روشنی پھیل جائے۔

تخلیقی عمل

وکٹر ہیوگو کو نوتر دام کے قدیم کلیسا کی ایک دیوار پر کسی نامعلوم آدمی کا مدتوں پہلے لکھا ہوا ایک لفظ ''مقدر'' نظر آیا تو اس نے سوچا یہ لفظ یہاں کس نے، کب اور کیوں لکھا ہوگا۔ یہ خیال اس کے ناول ''پیرس کا نوتر دام'' کی بنیاد بن گیا۔ غلام عباس ایک بار جاڑوں کی رات میں اوورکوٹ کے نیچے صرف بنیائن پہنے ہوئے سیر کو نکل کھڑے ہوئے۔ انہیں خیال آیا کہ اگر اس وقت وہ کسی حادثے کا شکار ہو جائیں اور اِن کا اوورکوٹ اُتارا جائے تو کیسا رہے۔ اس لطیفہ آمیز خیال نے ان سے ایک المیہ افسانہ ''اوورکوٹ'' لکھوا لیا۔ دونوں باکمالوں کے یہاں تخیئل کی تحریک نے تخلیق کی راہ ہموار کی اور دونوں کے یہاں تخیئل اتفاقاً متحرک ہوگئی۔ سعادت حسن منٹو اور بہتوں نے روپے کی فوری ضرورت کے پیش نظر یا کسی کی فرمائش پر کبھی کبھی بادلِ ناخواستہ اور مجبوراً افسانے اور ناول لکھے، لیکن انہیں بھی لکھنے کے لیے تخیئل کو متحرک کرنا پڑا۔ اس کے بغیر کام نہیں چل سکتا اس لیے کہ تخلیقی عمل کے لیے سب سے پہلے تحریک کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ تحریک باطنی بھی ہو سکتی ہے اور خارج سے بھی مل سکتی ہے۔ اپنے ذاتی افکار، واردات، تاثرات، اخبار کی کوئی خبر، ویرانے میں کوئی قبر، حساب کتاب کا کوئی پرچہ، کوئی پرانی تصویر، خواب کا کوئی منظر، کسی عمارت کے بچے کھچے آثار بھی تخیئل کو متحرک کر سکتے ہیں جس کے نتیجے میں ذہن تخلیق کے لیے آمادہ ہوتا ہے۔ اس ذہنی آمادگی کو ہم سہولت کے لیے ارادہ کہہ

سکتے ہیں جس کے تحت خیال کو لفظ میں بدلنے کا عمل شروع ہوتا ہے، اور اسی کے ساتھ تخلیقی عمل خارجی شکل اختیار کرنے لگتا ہے۔ خارجی شکل اختیار کرنے کے مراحل مختلف لکھنے والوں کے یہاں مختلف ہوسکتے ہیں۔ کوئی اپنے ذہن میں یا تحریری طور پر خاکے کی صورت میں پورا افسانہ پہلے ہی تصنیف کرلیتا ہے، پھر اطمینان کے ساتھ اسے لفظوں میں منتقل کردیتا ہے۔ کوئی اپنے افسانے کے صفحوں کی تعداد پہلے سے مقرر کرکے اتنے ہی صفحوں میں افسانہ مکمل کرلیتا ہے۔ کسی کے ساتھ یہ ہوتا ہے کہ وہ مختصر سا افسانہ لکھنے کا ارادہ کرکے بیٹھتا ہے مگر پھر افسانے کو طویل کر دیتا ہے، کوئی طویل افسانہ لکھنے کا ارادہ کرتا ہے مگر بیچ میں کسی مرحلے پر اس کو محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ یہاں پر مکمل ہوگیا اور وہیں پر وہ افسانے کو ختم کردیتا ہے۔ کوئی اپنے افسانے کا اختتامیہ پہلے سے سوچ لیتا ہے، اس کے بعد افسانے کا آغاز کرتا ہے اور اس کو طے شدہ اختتام تک پہنچاتا ہے۔ ان میں سے بیشتر صورتوں میں پورا افسانہ یا اس کے اہم اجزا لکھنے والے کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتے ہیں، گویا تصنیف تحریر سے پہلے وجود میں آجاتی ہے، لیکن یوں بھی ہوسکتا ہے کہ تحریر اور تصنیف ساتھ ساتھ چلیں۔ سعادت حسن منٹو کا کہنا تھا کہ وہ کبھی کبھی بغیر سوچے سمجھے کسی فرضی کردار کے بارے میں ایک جملہ لکھ دیتے ہیں، پھر اسی کردار سے احوال دریافت کرکے افسانہ لکھتے چلے جاتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ دِل چسپ صورتِ حال وہ ہوتی ہے جب افسانہ نگار اپنے افسانے کے مقابلے میں بے بس نظر آتا ہے اور افسانہ اس کے ارادے کے خلاف چلنے، گویا افسانہ نگار کو اپنی مرضی پر چلانے لگتا ہے، کبھی اپنا موضوع بدل دیتا ہے، کبھی اپنے کسی ضمنی کردار کو مرکزی کردار بنالیتا ہے۔ یہ باتیں کہنے سننے میں خاصی ڈرامائی معلوم ہوتی ہے لیکن دراصل یہ سب بھی افسانہ نگار ہی کا تخلیقی عمل ہوتا ہے یعنی وہ دورانِ تخلیق اپنے پہلے سے بنائے ہوئے منصوبے میں کبھی دانستہ، کبھی نادانستہ ردوبدل اور ترمیم و تنسیخ کردیتا ہے اور ظاہر ہے یہ کوئی ڈرامائی بات نہیں ہے۔

تخلیق کے دوران لکھنے والوں کی کیفیات کا مطالعہ بھی دلچسپ موضوع ہے۔ بالعموم اس دوران لکھنے والوں کو پُرسکون ماحول اور تنہائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ بعض کو عمدہ قلم اور اچھا کاغذ چاہیے ہوتا ہے، بعض آرام دہ نشست یا باقاعدہ میز کرسی چاہتے ہیں۔ بعض دن رات کے کچھ مخصوص اوقات ہی میں لکھنے کا کام کرسکتے ہیں۔ بعض اس قسم کے لوازم کے محتاج نہیں ہوتے۔ عصمت چغتائی اپنے بارے میں لکھتی ہیں:

"تنہائی میں لکھنے کی عادت نہیں، چوں کہ کبھی نصیب نہ ہوئی۔ شور مچتا ہوتا ہے، ریڈیو بجتا ہوتا ہے اور بچے کشتیاں لڑتے جاتے ہیں اور میں لکھتی ہوں۔"

سیّد رفیق حسین کھرّے پلنگ پر بیٹھ کر ردّی کاغذوں پر اپنے شاہکار افسانے لکھ لیتے تھے۔ منٹو براہِ راست ٹائپ رائٹر پر افسانہ نویسی کرتے تھے۔ عظیم بیگ چغتائی افسانہ نگاری کے لیے مخصوص اوقات کے قیدی نہیں تھے بلکہ وہ کاغذ قلم کے بھی محتاج نہیں تھے۔ "سوانہ کی روحیں" کے سے افسانے کے کئی صفحے انہوں نے زبانی بول کر شاہد احمد دہلوی کو لکھوا دیے تھے۔ ارنسٹ ہمنگوے نے لکھنے کے لیے اونچی ڈسک بنوائی تھی اور کھڑے ہو کر تحریری کام کرتا تھا۔ (اس کا کہنا تھا کہ کھڑے ہو کر لکھنے میں جو بے آرامی ہوتی ہے اس کی وجہ سے آدمی اپنی تحریر میں غیر ضروری طوالت سے گریز کرتا ہے لیکن اصل وجہ شاید یہ تھی کہ پیر کی ایک پرانی چوٹ کی وجہ سے ہمنگوے کے لیے دیر تک ٹانگیں موڑ کر بیٹھنا ممکن نہ رہا تھا)۔ شفیق الرحمان بھی اب تصنیفی کام کھڑے کھڑے کرتے ہیں۔

یہ بھی ضروری نہیں کہ لکھنے والا اپنے افسانے کو اُسی ترتیب سے تصنیف بھی کرے جس ترتیب سے اسے شائع ہونا ہے۔ فرانز کافکا کے کئی افسانوں کے آخری یا درمیانی حصے اس کے کاغذات میں بہت پہلے کے لکھے ہوئے پائے گئے۔ بعض افسانہ نگار زمانی یا بیانی ترتیب و تسلسل کا کوئی منصوبہ بنائے بغیر اپنے افسانے کے اجزا منتشر طور پر لکھ لیتے ہیں، پھر ان کو ایک لڑی میں پروتے ہیں۔ شفیق الرحمان نے ایک بہت عمدہ اور طویل افسانہ "دھند" اسی طرح لکھا ہے۔ ان کے پرانے دوست محمد خالد اختر بتاتے ہیں:

"شفیق نے مجھے اپنی نئی کہانی "دھند" کے بارے میں بتایا جو مکمل ہو چکی ہے مگر جس پر ابھی تک فن کارانہ تراش خراش اور کتر بیونت کا عمل جاری ہے۔ اس نے سائڈ بورڈ پر دھری ہوئی پانچ چھ نوٹ بکیں مجھے دکھائیں جن میں "دھند" کے مختلف ٹکڑے، سین اور Episodes درج ہیں۔"

دورانِ تخلیق لکھنے والے کے انہماک کی بھی مختلف صورتیں ہوتی ہیں۔ بعض افسانہ نگار لکھنے میں اس طرح کھو جاتے ہیں کہ انہیں گرد و پیش کی خبر نہیں رہتی۔ مرزا محمد ہادی رسوا ایک بار کمرے میں خود کو بند کر کے کچھ کھائے پیے بغیر دو دن تک مسلسل لکھتے رہے، یہاں تک کہ بے ہوش ہو گئے اور کمرے کا دروازہ توڑ کر باہر نکالے گئے۔ بعض اپنے دوستوں سے گپ شپ

کرتے جاتے ہیں اور افسانہ لکھتے جاتے ہیں، بعض کی اپنی ذات پر وہی کیفیتیں طاری ہونے لگتی ہیں جن کا اظہار وہ افسانے میں کر رہے ہوتے ہیں۔ بیگم سلطانہ حیات نے ایک موقعے پر بتایا کہ حیات اللہ کبھی کبھی اپنے کرداروں کی تصویر کشی کرتے وقت خود اس کردار میں بدل جاتے تھے۔

اوپر ''دھند'' کے حوالے سے افسانے میں تراش خراش اور کتر بیونت کا ذکر آیا ہے۔ یہ تخلیقی عمل کا بہت اہم عنصر ہے اور کم لکھنے والے ہوں گے جو اس عنصر سے بے نیاز ہوں۔ شوکت تھانوی بالعموم قلم برداشتہ لکھتے تھے اور ان کے مسودے میں کہیں کاٹ چھانٹ نظر نہیں آتی تھی، لیکن زیادہ تر لکھنے والے اپنی تحریروں کو چھپوانے سے پہلے اس پر نظر ثانی کر کے اس کو بہتر بنانے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ فلابیر بعض اوقات کئی کئی دِن کے غور و فکر اور طرح طرح کے ردّوبدل کے بعد ایک جملہ لکھتا، پھر اس کو دیر تک بار بار پڑھتا اور آخر کار ٹھنڈی سانس بھر کر اسے بھی کاٹ دیتا تھا۔ دستویفسکی کئی کئی بار ترمیم و تنسیخ کے بعد اپنی تحریر کو آخری شکل دے کر چھپنے کے لیے بھیجتا تھا مگر اس کے بعد بھی مزید ترمیم و تنسیخ سے متعلق ہدایتیں دے دے کر پریس والوں کو عاجز کر دیتا تھا۔ محمد عمر میمن نے گزشتہ دنوں ایک افسانہ ''جاتی چیزیں'' لکھا اور کئی بار نظر ثانی کرنے کے بعد اس کو بڑی محنت سے کمپیوٹر پر کمپوز کر لیا۔ ان کے دوستوں نے افسانے کی تعریف بھی کی لیکن انھوں نے کچھ دِن بعد اس میں ردوبدل کر کے اسے پھر سے کمپوز کیا، اور کچھ دِن بعد پھر سے اور اب وہ اسے چوتھی بار ترمیم سے گزار رہے ہیں۔ مارسل پروست کا جب دم نکل رہا تھا تو اس نے اپنے ناول ''گزری باتوں کی یاد'' کے ایک حصّے کا مسودہ طلب کیا۔ اس عجیب و غریب فرمائش کا سبب دریافت کیا گیا تو اس نے کہا کہ میں نے اس حصّے میں فلاں کردار کی جاں کنی کا منظر دکھایا ہے، اس میں ترمیم کرنا چاہتا ہوں۔ یہ تخلیق کے ساتھ تخلیق کار کے تعلق خاطر کی انتہائی مثال ہے۔

ظاہر ہے کہ تراش خراش کے عمل سے ایک طرف تخلیق بہتر ہو جاتی ہے، دوسری طرف اس کی تکمیل میں دیر لگتی ہے۔ یوں بھی بہت سے لکھنے والے تخلیق کو دیر میں مکمل کرتے ہیں۔ مشتاق احمد یوسفی کا کہنا ہے کہ وہ کوئی چیز لکھنے کے بعد اس کی پال ڈال دیتے ہیں، پھر اسے دوبارہ سہ بارہ دیکھتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہوگا کہ تراش خراش کے عمل سے گزری ہوئی یا دیر میں لکھی ہوئی تخلیق لازماً اسی تخلیق سے بہتر ہوگی جس پر مصنف نے نظر ثانی نہ

کی ہو یا جو بڑی عجلت میں لکھی گئی ہو۔ ایڈگر ویلیس بہ یک وقت تین تین چار چار چیزیں اس طرح تخلیق کرتا کہ ایک چیز سیکریٹری کو املا کرا رہا ہے، ایک چیز ڈکٹافون میں بول رہا ہے اور ایک دو چیزیں خود بھی لکھتا جا رہا ہے۔ اسی طریقے سے اس نے کچھ بہت اچھی چیزیں لکھی ہیں۔ رتن ناتھ سرشار اور اُردو کے کئی داستان نویس کاتب کو سامنے بٹھا کر تصنیف کرتے اور مسودہ اس کے حوالے کرتے، اور بعض تو زبانی بول بول کر اپنی تخلیق پوری پوری لکھوا دیتے تھے۔

تخلیقی عمل میں اگر دس فی صد حصہ مجرد فن کا ہوتا ہے تو نوے فی صد حصہ صناعی کا ہوتا ہے۔ یہی صناعی ہے جو تحریر کو تخلیق بنا کر کبھی افسانے کو حقیقت کا اور کبھی حقیقت کو افسانے کا روپ دیتی ہے۔ مناسب محل زبان کا استعمال، متبادل اور ہم معنی لفظوں میں سب سے موزوں لفظ کا انتخاب، جزئیات کا رد وقبول اور انہیں باہم مربوط کرنا، موقعے کے لحاظ سے کسی بیان کو طول دینا یا مختصر کرنا وغیرہ صناعی کے تحت آتے ہیں اور اسی ذیل میں تخلیقی عمل کے طویل اور پیچیدہ مباحث آتے ہیں جنھیں یہاں چھیڑنے کی گنجائش نہیں ہے اور محل بھی نہیں ہے۔

تقسیم اور اُردو افسانہ

۱۹۴۷ء میں ہندوستان کی تقسیم کے بعد برصغیر کے باشندوں کی درجہ بندی کچھ اس طرح کی جاسکتی ہے:

۱۔ وہ غیر مسلم جو پاکستانی علاقے میں رہتے تھے، تقسیم کی وجہ سے ان کو اپنا وطن چھوڑ کر ہندوستانی علاقے میں آنا پڑا۔

۲۔ وہ مسلم جو ہندوستانی علاقے میں رہتے تھے اور تقسیم کے بعد پاکستان چلے گئے۔

۳۔ وہ غیر مسلم جن کا وطن پہلے ہی سے ہندوستانی علاقہ تھا۔

۴۔ وہ مسلم جو پہلے ہی سے پاکستانی علاقے کے باشندے تھے۔

۵۔ وہ غیر مسلم جو پاکستانی علاقے کے تھے اور تقسیم کے بعد بھی وہیں رہے۔ ان کی تعداد کم ہے۔

۶۔ ہندوستان کے وہ مسلم جو تقسیم کے بعد بھی ہندوستان ہی میں مقیم رہے۔ ان کی تعداد پاکستانی علاقے میں رکے رہنے والے غیر مسلموں بلکہ ہندوستان سے پاکستان چلے جانے والے مسلمانوں سے بھی بہت زیادہ تھی۔

۷۔ ایسی مثالیں بہت کم، نہیں کے برابر، ہیں کہ تقسیم کے بعد ہندوستانی علاقے کے غیر مسلم ہندوستان چھوڑ کر پاکستان میں رہنے لگے ہوں، یا پاکستانی علاقے کے مسلمان مہاجرت

کر کے ہندوستان میں بس گئے ہوں (اگرچہ بعض افسانوں میں اس طرح کے کردار خلق کیے گئے ہیں)۔

اس فہرست میں عمروں کے لحاظ سے تین اور درجے بنتے ہیں، یعنی وہ لوگ جو تقسیم کے وقت

۸۔ زندگی کا زیادہ حصّہ گزار چکے تھے۔ اِن کے پاس یادوں کا بہت بڑا ذخیرہ تھا اور نئے حالات سے موافقت پیدا کرنا ان کے لیے مشکل تھا۔

۹۔ نوجوان تھے اور از سرِ نو زندگی شروع کرنا ان کے لیے کوئی بڑا مسئلہ نہیں تھا۔

۱۰۔ بچّے تھے۔ تقسیم اور اس سے پہلے کی باتیں اِن کے ذہنوں میں ان کے بزرگوں سے پہنچتی تھی۔

اب بھی کچھ درجہ بندیاں باقی ہیں، مثلاً۔

۱۱، ۱۲۔ منقسم بنگال اور منقسم پنجاب کے وہ لوگ جنہوں نے ترکِ وطن کرکے اپنے حصّے میں آنے والے ملک کے انہیں شہروں کی سکونت اختیار کی جو ان کے غیر منقسم صوبے کے شہر تھے ۔مثلاً امرتسر سے لاہور یا ڈھاکے سے کلکتے منتقل ہونے والے، ان کو نئی جگہ پہنچ کر بھی اپنا مانوس ماحول ملا اور بیگانگی کا وہ تجربہ نہیں ہوا جو یوپی، حیدرآباد، یا جنوب کے دوسرے علاقوں سے بنگال، پنجاب جانے والوں کو، یا سندھ، پنجاب، بنگال والوں کو اپنے صوبے سے بہت دور پڑنے والے ان علاقوں میں پہنچ کر ہوا جن کا تہذیبی اور لسانی ماحول ان کے اپنے مانوس ماحول سے بہت مختلف تھا۔

اُردو افسانے میں ان سب درجوں کی نمائندگی ہوئی ہے اور سچّی نمائندگی ہوئی ہے اس لیے کہ خود اُردو کے افسانہ نگاروں میں قریب قریب اِن سب درجوں کے نمائندے موجود تھے۔

ہندوستانی علاقے کے مسلمانوں اور پاکستانی علاقے کے غیر مسلموں کی صورتِ حال میں ایک بڑا فرق تھا۔ مسلمانوں میں خاصی تعداد قوم پرستوں اور ان لوگوں کی تھی جن کو تقسیم سے اختلاف تھا۔ انہوں نے اور بہت سے دوسرے مسلمانوں نے بھی، ہندوستان ہی میں رہنے کا فیصلہ کیا۔ اگرچہ ان کو گاہ گاہ یہ سننا پڑا کہ جب تم نے اپنا پاکستان بنوالیا ہے تو وہیں جاؤ، ہندوستان میں کیوں پڑے ہوئے ہو۔ لیکن وہ کہہ سکتے تھے، اور انہوں نے کہا بھی، کہ ہمارا وطن

ہندوستان ہے۔ ہم ہندوستان ہی میں رہیں گے اور اس زمین پر ہمارا بھی اتنا ہی آئینی حق ہے جتنا غیر مسلموں کا۔ لیکن پاکستانی علاقے کے غیر مسلموں کا معاملہ مختلف تھا۔ پاکستان مسلمانوں کے لیے بنا تھا، اِن کے لیے نہیں، اور اس نئے ملک میں اِن کی حیثیت تقریباً وہی ہوگئی جو کسی اسلامی مملکت میں کفار کی ہوتی ہے۔ ان کے لیے یہ کہنا ممکن نہیں تھا کہ ہم تقسیم (یعنی پاکستان کی تشکیل) کو قبول نہیں کرتے اور پاکستان کی زمین پر مسلمانوں کے ساتھ ہمارا بھی حق ہے۔

یہ بالکل سرسری خاکہ بھی اس بات کا اندازہ کرانے کے لیے کافی ہے کہ فکشن کو تقسیم نے عمدہ پُرقوت کہانیوں کے لیے بہت سا مسالہ دے دیا تھا۔ تقسیم سے وابستہ مسائل، تجربات اور ردِعمل بہت طرح کے تھے اور اِن کے تحت آنے والے موضوع اعلیٰ درجے کے رنگارنگ افسانوں کے لیے بہت موزوں تھے۔ لیکن تقسیم سے وابستہ ہولناک فرقہ وارانہ فسادات اور افسانہ قریب قریب ہم معنی الفاظ بن کر رہ گئے۔ جس طرح فسادات نے بہت سی انسانی زندگیوں کو ختم کیا اسی طرح فساداتی افسانوں نے تقسیم کے بہت سے رنگوں کو مار دیا۔ خود یہ افسانے صورتِ حال کی عکاسی میں بہت محتاط رہے۔ اُردو زبان کی طرح اردو افسانہ بھی تفرقع پھیلانے سے زیادہ دلوں کو جوڑنے کا کام انجام دیتا رہا ہے۔ فسادات کے دوران مسلمانوں اور غیر مسلموں نے درندگی کی انتہا کر دی تھی، لیکن فساداتی افسانے نے علیحدہ علیحدہ ان دونوں فرقوں کی بربریت دکھانے سے زیادہ ان کی انسان دوستی اور ایک دوسرے کی حفاظت کے لیے جان پر کھیل جانے کے واقعات بیان کیے۔

فساد کے افسانوں کا دور ختم ہوتے ہوتے تقسیم سے متعلق دوسرے موضوعات سامنے آنے لگے، مثلاً نئی جگہ ٹھکانے کی تلاش، ملازمت اور کاروبار کے لیے تگ و دو، چھوٹوں کا بڑا اور بڑوں کا چھوٹا ہو جانا، نئے اور اجنبی ماحول میں خود کو کھپانا وغیرہ۔ اِن موضوعات پر بڑی تعداد میں افسانے لکھے گئے جن میں مزاحیہ افسانے بھی تھے۔ لیکن یہ موضوعات تقسیم سے مخصوص نہیں ہیں۔ فرقہ وارانہ فسادات تقسیم سے پہلے بھی اور بعد میں بھی ہوتے رہے ہیں۔ مکان کی تلاش کا موضوع کسی بھی دوسرے شہر کی سکونت اختیار کرنے سے تعلق رکھتا ہے اور یہ مسئلہ تقسیم کے بغیر بھی پیش آ جاتا ہے۔ روزگار کی تلاش، زمانے کے انقلاب سے (بلکہ اس کے بغیر بھی) پست کا بلند اور بلند کا پست ہو جانا، نئے لوگوں اور اجنبی ماحول سے واسطہ پڑنا وغیرہ بھی وہ موضوعات ہیں جو اپنی آزادانہ حیثیت رکھتے ہیں البتہ تقسیم کے نتیجے میں یہ مسائل جتنی شد و مد سے اور جتنی

بڑی تعداد میں لوگوں کو پیش آئے اس طرح کبھی نہیں پیش آئے تھے۔ لیکن ظاہر ہے کہ تقسیم کو ان موضوعات میں محدود نہیں کیا جاسکتا بلکہ یہ تقسیم کے چند معمولی اور سامنے کے پہلوؤں کی جھلک دکھا کر رہ جاتے ہیں۔ ایک بہت بڑے ملک کا دو ملکوں میں اور ایک بہت بڑی قوم کا دو قوموں میں بٹ جانا بہت بڑا موضوع ہے۔ یہ دراصل ناول کا موضوع ہے اور کسی ایک افسانے کے لیے اسے مکمل طور پر برتنا مشکل ہے۔ اسی لیے اُردو افسانے نے اس بڑے موضوع کو ٹکڑوں ٹکڑوں میں اُٹھایا ہے۔

البتہ ایک موضوع ایسا ہے جس کا تعلق خاص طور پر تقسیم سے ہے۔ اس موضوع پر اچھے افسانے کثرت سے لکھے گئے ہیں اور افسانوں میں یہ موضوع ناولوں سے زیادہ قوت کے ساتھ ابھر کر سامنے آیا ہے۔ یہ خاندانوں کی اس تقسیم کا موضوع ہے جو ملک کی تقسیم کا نتیجہ تھی۔ ہندوستانی مسلمانوں کے بے شمار خاندان ایسے تھے جن کے بیشتر افراد پاکستان منتقل ہوگئے لیکن کچھ نے اپنی وطنی زمین اور گھر کو چھوڑنا پسند نہیں کیا۔ کچھ کو مجبوراً یا ضرورتاً یا مصلحتہً ان کے ٹھکانوں ہی پر چھوڑ دیا گیا۔ اس طرح تقسیم کے بعد ہندوستان میں ان بے رونق مکانوں کی کثرت ہوگئی تھی جو تقسیم سے پہلے آسودہ حال خوش باش مکینوں سے چھلکتے رہتے تھے لیکن اب ان میں اکا دکا بوڑھے بڑھیاں اور خاندان کے بے مصرف لوگ باقی رہ گئے تھے۔ بڑے مکانوں کے زیادہ تر درجے خالی پڑے رہتے تھے اور دھیرے دھیرے منہدم ہو رہے تھے۔ ان مکانوں میں ایک آسیب زدگی کی کیفیت پیدا ہوگئی تھی اور ان کے در و بام اپنے گئے ہوئے مکینوں اور گزرے ہوئے دنوں کے نوحہ گر معلوم ہوتے تھے۔ یہ منظر ایسے نہیں تھے کہ اُردو کا افسانہ نگار اِن کے اثر میں نہ آجاتا۔ مجموعی حیثیت سے تقسیم کے افسانوں میں بہترین افسانے اسی صورتِ حال کو موضوع بنا کر لکھے گئے ہیں۔ بٹے ہوئے خاندانوں اور اُجڑتے ہوئے مکانوں کی ان کہانیوں میں قوت ان کی گزشتہ اور موجودہ حالت کے تقابلی بیان سے پیدا کی جاتی تھی۔

پاکستان سے ہندوستان آنے والوں کے خاندان اس طرح نہیں بٹے، لیکن تقسیم سے پہلے کے دنوں کی یاد کا آسیب ان کو بھی ستاتا تھا۔ اس آسیب نے جو افسانے لکھوائے انہوں نے ۱۹۴۷ء سے پہلے کے ہندوستان کی معاشرتی تاریخ کو اس کے تمام رنگوں کے ساتھ محفوظ کرلیا ہے۔ یہ اہم کام تقسیم کا واقعہ پیش نہ آنے کی صورت میں شاید انجام نہ پاسکتا یا کم از کم اتنے

بڑے پیمانے پر نہ ہوسکتا اور اس کو ہم اُردو افسانے پر تقسیم کا سب سے مثبت اثر مان سکتے ہیں۔

گفتگو کی ابتدا میں ہم نے جو درجہ بندی کی ہے اس سے اُردو میں تقسیم کی کہانیوں کے تنوع کا تو اندازہ کیا جاسکتا ہے لیکن یہ اندازہ کرنا مشکل ہے کہ تقسیم نے اُردو کو کتنی بڑی تعداد میں افسانے دیے ہیں۔ ان میں اچھے افسانوں کی تعداد بھی بہت ہے، اس لیے کوئی تعجب کی بات نہیں کہ جب ہم اپنے ذہن میں اُردو کے بہترین افسانوں کی فہرست بناتے ہیں تو اس میں کم سے کم چار تقسیمی افسانے ''گڈریا'' (اشفاق احمد)، ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' (قرۃ العین حیدر)، ''لاجونتی'' (راجندر سنگھ بیدی) اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' (سعادت حسن منٹو) ضرور شامل ہوتے ہیں۔ ''گڈریا'' کا داؤجی صوفی مزاج کا ہندو ہے جس کی شخصیت میں مسلم روایات گھُلی ہوئی ہیں۔ لیکن تقسیم اس کو ایک کافر کی حیثیت میں دیکھتی ہے جس کے سر پر چوٹی اس کے ہندو ہونے اور ہندو کے سوا کچھ نہ ہونے کا اعلان ہے۔ ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' اپنے اندر ناول کی سمائی رکھنے والا افسانہ ہے۔ تقسیم اور ترکِ وطن نے مالی اور سماجی حیثیتوں میں جو انقلاب پیدا کیے ہیں، یہ افسانہ اِن کی تصویر دکھاتا ہے۔ تبادلۂ آزادی کے موضوع کے تحت لکھی جانے والی ''لاجونتی'' ایک ایسی اغوا شدہ عورت کی کہانی ہے جو غیر ملک اور غیر مذہب کے ایک مرد کے قبضے میں رہنے کے بعد اپنے شوہر کے پاس واپس آئی ہے۔ تبادلۂ آبادی ہی ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا بھی موضوع ہے، لیکن یہاں مسئلہ مغویہ عورتوں نہیں پاگلوں کے تبادلے کا ہے۔ یہ تبادلہ ایسی بات ہے جسے پاگل ذہن تک قبول نہیں کر پارہا ہے۔ بدلتے ہوئے سیاسی جغرافیا سے پریشان ہوکر ٹوبہ ٹیک سنگھ کا ایک کردار طبیعی جغرافیا میں پناہ لیتا ہے اور درخت پر جا بیٹھتا ہے۔ پورے معاملے پر افسانے کے مرکزی کردار کا ردِعمل بار بار کچھ بے ربط لفظوں میں ظاہر ہوتا ہے جن سے کوئی بامعنی جملہ نہیں بنتا۔ شاید اسی لیے اِن لفظوں کے بہت سے معنی نکلتے ہیں۔

آزادی کے بعد
اُردو افسانہ: رجحانات اور مسائل

۱۹۴۷ء تک اُردو کے ادبی اُفق پر ترقی پسند افسانہ چھا چکا تھا۔ استعمار، استحصال، افلاس اور دولت مندی کا تقابل، غلامی کی زنجیریں توڑنے کی تمنا، صبحِ آزادی کا انتظار، ایک نئی دُنیا کا خواب وغیرہ افسانے کے رائج الوقت موضوع تھے اور افسانہ نگاروں کی اکثریت ان موضوعات کو اپنے اپنے طور پر برت رہی تھی۔ اُس وقت افسانے میں ایک پُر جوش اُمنگ بھری ہوئی تھی جو تقریباً سب کی سب افسانے کے باہر چھلکتی پڑ رہی تھی۔ خیر و شر، ظالم و مظلوم، فرد اور سماج بہت واضح طور پر الگ الگ خانوں میں بٹے ہوئے تھے اور افسانہ اِن خانوں کو سیاہ و سفید کی طرح دکھا رہا تھا۔ اُس وقت افسانے کا غالب رجحان یہی تھا کہ جو کچھ نمایاں ہے اس کو اور بھی نمایاں کیا جائے اور جو کچھ شدید ہے اس کو شدید تر کر دکھایا جائے۔

آزادی حاصل ہوئی تو یہ بڑا نصب العین باقی نہ رہنے کی وجہ سے کئی موضوع افسانے کے ہاتھ سے نکل گئے۔ خود آزادی اپنے ساتھ رجائیت سے زائیدہ قنوطیت کی لہر اور یہ لہر کچھ نئے موضوع لائی۔ یہ لہر تقسیم ملک، ترکِ وطن، نئے دیس میں بسنے اور کھپنے کے مسائل اور سب سے بڑھ کر اُن فرقہ وارانہ فسادات نے پیدا کی تھی جن کا سلسلہ آزادی ملنے سے پہلے ہی شروع

ہو گیا تھا۔ اِس وقت افسانہ لکھنے والوں میں وہ بھی تھے جنہیں ہندوستان چھوڑ کر پاکستان جانا پڑا اور وہ بھی جو پاکستان چھوڑ کر ہندوستان آنے پر مجبور ہوئے، وہ بھی تھے جنہوں نے اپنے حصّے میں آنے والے ملک میں جا بسنے کے بجائے اپنے وطنی ملک ہی میں رہنے کا فیصلہ کیا، اور وہ بھی جو پہلے ہی سے اپنے اپنے حصّے کے ملک میں ہونے کی وجہ سے ترکِ وطن کی اذیّت سے محفوظ رہے۔ اِن سب کے تجربے کچھ کچھ مختلف تھے اور انہوں نے آزادی کے بعد کے ان تجربوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا، لیکن فرقہ وارانہ فسادات نے ان سب کو یکساں طور پر ہلا کر رکھ دیا تھا۔ غیر ملکی آمریت کے خلاف عدم تشدّد کے ہتھیاروں سے لڑکر آزادی کی جنگ جیتنے والے جیت کے بعد ایک دوسرے کے خلاف ہتھیار اُٹھالیں گے، یہ بات قیاس بین آنے والی نہیں تھی لیکن سامنے آئی۔

فسادات کے ردِعمل میں فرقہ وارانہ عصبیت سے ذہنوں کا مسموم ہوجانا فطری بات تھی۔ اُردو افسانے نے اس عصبیت کی خوب خوب عکاسی کی، لیکن اُردو کے افسانہ نگار نے خود اس عصبیت کا مظاہرہ نہیں کیا، بلکہ اپنے افسانے کو عصبیت سے بچانے اور ترازو کے دونوں پلّے برابر رکھنے کی فکر میں ہمارا افسانہ نگار افسانے کے غیر فطری، بناوٹی اور بچکانہ ہوجانے کی بھی پروا نہیں کرتا تھا۔ اس نے کسی مذہبی فرقے کے خلاف لکھنے کے بجائے انسان کی درندگی کے خلاف لکھا اور فرقہ وارانہ جنون کے اِن دنوں میں انسان دوستی، ہم دردی اور ایثار کے واقعات کو اُس وقت کا ایک پسندیدہ اور مقبول موضوع بنا دیا۔

فسادات پر افسانہ لکھنے کے اس ہمہ گیر رجحان نے افسانہ نگار کے لیے ایک مسئلہ بھی پیدا کر دیا۔ فسادات کا موضوع افسانے کے لیے بہت جان دار اور سازگار سہی لیکن یہ بہت وسیع موضوع نہیں تھا اور اس کا تنوع جلد ختم ہوجانے والا تھا۔ اس تنوع کو برقرار رکھنے کے لیے افسانہ نگار نے بیان میں تکنیک کا تنوع پیدا کیا۔ فسادات کے بہت سے افسانے اب غیر معیاری معلوم ہونے لگے ہیں اور فساداتی ادب کو ادبِ عالیہ میں شمار کرنے یا نہ کرنے پر اتفاقِ رائے نہیں لیکن اس بات پر شاید بہت اختلافِ رائے نہ ہو کہ افسانے بھی تکنیک کے تجربوں کا رجحان بہت کچھ فساداتی افسانے کی دین ہے، اور یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ اِن افسانوں نے دوسرے موضوعات کے افسانوں کے لیے بھی تکنیک کے تجربوں کی راہ کھولی۔

عرض کیا گیا کہ آزادی کے بعد کچھ موضوع ختم (یا کم زور) ہوگئے، لیکن کچھ موضوع

سامنے بھی آئے۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اُردو افسانے نے آزادی کے بجائے تقسیم کو اپنا خاص موضوع بنایا۔ تقسیم کے بعد ریاستوں کے الحاق، خاتمۂ زمین داری، طبقاتی اُلٹ پلٹ، اقدار کی تبدیلی وغیرہ نے افسانے کو بہت سے موضوع اور اِن موضوعات نے بہت سے واقعات دیے۔ اُس وقت تک یہ موضوعات اور یہ مُلکی حالات افسانے کے غالب رجحان کو غذا فراہم کرتے تھے اور افسانہ نگار اِس مسئلے سے دوچار نہیں تھا کہ کیا لکھے۔ اس کے سامنے اس کا سماج ایک غیر مبہم کتاب کی طرح کُھلا ہوا پڑا تھا۔ جس کا قاری بھی ناقابل فہم نہیں تھا۔ وہ اپنے قاری کو اس سماج کی تصویریں دکھاتا تھا اور قاری ان تصویروں کو شوق سے دیکھتا تھا اس لیے کہ یہ تصویریں اپنے پورے رنگ روپ کے ساتھ افسانے ہی میں ملتی تھیں۔ سماجی حقیقت نگاری اور خارجی واقعہ نگاری کے اس غالب رجحان والے زمانے کو ہم اُردو افسانے میں امن و امان کا دور کہہ سکتے ہیں۔ افسانہ نگار وہی لکھتا تھا جو قاری پسند کرتا تھا، قاری وہی پسند کرتا تھا جو افسانہ نگار لکھتا تھا، اور اس صورتِ حال کو ناقد کی تائید بھی حاصل تھی۔ یعنی افسانہ نگار، قاری اور ناقد سب ایک دوسرے سے راضی خوش تھے۔

لیکن امن و آشتی کا ماحول ادب کو بہت راس نہیں آتا، بہت دن تک قائم بھی نہیں رہتا۔ اُردو افسانہ بھی بہت دِن چین سے بسر کر چکا تھا، مگر اب اس کے موضوعات کثرتِ استعمال کی وجہ سے اپنی آب و تاب اور نُدرت کھو رہے تھے۔ اسی کے ساتھ ادب پر ترقی پسندی کی گرفت بھی کم زور پڑتی جا رہی تھی؟ اور اب یہ آوازیں سنائی دینے لگیں کہ ادب پر جمود طاری ہو گیا ہے۔ اچھا افسانہ اب بھی لکھا جا رہا تھا، لیکن یہ وہی مانوس افسانہ تھا جو ۴۷ء سے قاری پڑھتا اور افسانہ نگار لکھتا چلا آ رہا تھا۔ یہ زمانہ جس میں کوئی نئی لہر نہیں اُٹھ رہی تھی، دراصل بے رجحانی کا وقفہ تھا جسے جمود کا دور ٹھہرا دیا گیا۔ اس صورتِ حال نے پرانے لکھنے والوں کے لیے، جن کی ادبی حیثیت مستحکم ہو چکی تھی، کوئی بڑا مسئلہ پیدا نہیں کیا اور وہ اپنی روش کے مطابق لکھتے رہے، لیکن افسانے کے میدان کے نوواردوں کے لیے یہ مسئلہ بہت بڑا تھا کہ اپنی شناخت بنانے کے لیے کیسا افسانہ لکھیں۔ اس تذبذب کی فضا میں جدیدیت ایک رجحان ساز تحریک بن کر سامنے آئی۔

اس موضوع پر خاصی گفتگو ہو چکی ہے کہ جدیدیت کو تحریک کہا جائے یا رجحان، حالاں کہ یہ کوئی بحث طلب مسئلہ نہیں تھا۔ ادب میں تبدیلی لانے کی شعوری کوششیں ہوتی رہتی ہیں۔

اپنے ساتھ دوسروں کو بھی شریک کرنے اور انہیں تبدیلی کی ضرورت کا احساس دلانے کا عمل ان کوششوں کو تحریک کی صورت دے دیتا ہے، پھر اس تحریک سے متاثر ہوکر نئے رجحان سامنے آتے ہیں۔ ترقی پسندی کی طرح جدیدیت بھی تحریک بن کر نئے رجحان سامنے لائی اور نئے لکھنے والے ان رجحانات کے اثر میں آگئے، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ نئے لکھنے والے ان جدید نقادوں کے اثر میں آگئے جو اِن رجحانات کی پُشت پناہی کر رہے تھے اور اس تحریک کے سربراہ تھے۔

نئے افسانہ نگاروں میں جدیدیت کے مقبول ہونے کا ایک اور پس منظر بھی تھا جس پر سرسری نظر ڈال لینا مناسب ہوگا۔

جدیدیت کے زور پکڑنے کا زمانہ وہ تھا جب ہندوستان کی آزادی کو بیس بائیس برس ہو رہے تھے۔ یعنی اُردو کے نئے لکھنے والے زیادہ تر وہ تھے جو آزادی کے بعد یا اس سے کچھ قبل پیدا ہوئے تھے۔ خود اُردو پر آزادی کے بعد سے بُرا وقت پڑا ہوا تھا۔ اُردو تعلیم کے ذرائع مفقود ہو رہے تھے اور بہت سے گھرانوں سے اُردو غائب ہو چلی تھی۔ تفصیل تکلیف دہ ہے اور یہاں غیر ضروری بھی۔ مختصر یہ کہ اِس نئی نسل کو اپنی ادبی روایت سے دیسی آشنائی اور اپنی زبان پر دیسی قدرت حاصل نہیں رہ گئی تھی جیسی اس سے پہلے والی نسلوں کو تھی، لیکن تخلیقی صلاحیت اور اُمنگ اس نئی نسل میں بھی اپنے پیش رووں سے کم نہ تھی اور یہ نئی نسل اپنے لیے اظہار کی راہ تلاش کر رہی تھی، صرف راہ نہیں، راہبر بھی، اس لیے کہ خود اعتمادی سے محروم تھی۔ اُس وقت جدیدیت نے اس کو افسانہ نویسی کے ایک نئے رویّے کا تصور دیا جو کچھ اس طرح تھا:

- خارجی ماحول اور معاشرے کی عکاسی سے بہتر ہے کہ فرد کے باطن، خصوصاً باطنی انتشار، کی ترجمانی کی جائے۔
- اس ترجمانی کے لیے منجھی ہوئی مانوس اور مربط زبان کے بجائے قدرے ناہموار اور کھردری زبان زیادہ موزوں ہے۔
- پلاٹ، کردار، واقعہ، رفتار وغیرہ افسانے کے ناگزیر عناصر نہیں ہیں۔ ان کے بغیر بھی افسانہ بن سکتا ہے۔
- افسانے میں واشگاف معنی موجود ہونے سے بہتر ہے کہ اظہار مبہم ہو، اس لیے کہ ابہام توضیح سے بہتر ہے۔

- تجریدی افسانہ بھی لکھا جاسکتا ہے۔
- تجریدی یا کوئی بھی افسانہ معنی سے یک سر خالی نہیں ہوسکتا، اس لیے کسی بھی افسانے، خصوصاً مبہم افسانے، کو مہمل نہیں کہا جاسکتا۔
- علامتی پیرایہ راحت بیانیے سے زیادہ فن کارانہ طرزِ اظہار ہے۔
- علامت بالکل ذاتی بھی ہوسکتی ہے۔

جدید نقاد کے پاس اس ادبی رویّے کے مضبوط جواز موجود تھے جن کو مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ اصلاً یہ افسانے کے فن کو بہت مشکل، نازک اور پیچیدہ بنا دینے والا رویہ تھا جسے صحیح طور پر اختیار کرنے کے لیے ضروری تھا کہ افسانہ نگار بڑے پختہ دماغ کا مالک ہو، فن کے اعلیٰ درجے پر پہنچا ہوا ہو اور زبان پر متصرف ہونے کی حد تک اجتہادی قدرت رکھتا ہو۔ اُردو کے پاس ایسے افسانہ نگار موجود تھے اور یہ زیادہ تر وہ مشاق لکھنے والے تھے جو ۴۷ء سے پہلے پیدا ہوئے تھے۔ انہوں نے افسانے کے معیاروں کو بدلنے کے ساتھ بلند بھی کر دیا اور اپنے افسانوں میں ایسی داخلی معنویت پیدا کی کہ ان کے مقابلے میں خالص خارجی واقعہ نگاری والے افسانے سطحی اور بے کیفیت معلوم ہونے لگے۔ ان جدید افسانہ نگاروں کے ہاتھوں افسانے کا نیا اور زیادہ ترقی یافتہ دور شروع ہوا جس کو وقت کی آواز بنانے میں آزادی کے بعد پیدا ہونے والے ان نووارد، نوآموز اور نوجوان افسانہ نگاروں کا بڑا ہاتھ ہے جن کی تحریروں نے جدیدیت کو ایک اجتماعی رجحان میں بدل دیا۔ لیکن اس نئی نسل کے کچھ اپنے مسائل بھی تھے اور کچھ مسائل اس نے پیدا بھی کیے۔ جدیدیت کے دیے ہوئے تصورات کے مطابق افسانہ لکھنا مشکل فن بن گیا تھا، لیکن دِل چسپ بات یہ تھی کہ اچھا جدید افسانہ لکھنا جتنا مشکل تھا، محض جدید افسانہ لکھنا اتنا ہی آسان تھا اس لیے کہ اس میں روایتی افسانے والی بندشیں اور زبان کی پابندیاں نہیں تھیں، لہٰذا نئے لکھنے والوں کو جدیدیت اور اس کے مبلّغوں کا دم غنیمت معلوم ہوا اور انہوں نے بڑی سہولت کے ساتھ اس نئے چلن کے افسانے لکھنا شروع کر دیے۔ دیکھتے دیکھتے ایسے افسانوں کا سیلاب سا آ گیا جن کے لکھنے والوں کو خود اندازہ نہیں تھا کہ جو کچھ وہ لکھ رہے ہیں وہ کیسا ہے، البتہ نقاد انہیں بتاتا تھا کہ وہ اچھا لکھ رہے ہیں اور وقت کا تقاضا ہے کہ ایسا ہی لکھا جائے۔

داستانی اور حکایاتی انداز کے افسانے لکھنے کا رجحان جو کم و بیش اسی زمانے میں بڑھا، وہ

بھی جدیدیت کے بالواسطہ اور اشاراتی اظہار کا ایک روپ تھا، لیکن اس کے لیے ظاہر ہے اُردو کے قدیم داستانی اور افسانوی ادب کا مطالعہ چاہیے تھا جس کا موقع اکثر نئے افسانہ نگاروں کو نہیں ملا تھا۔ ناچار انہوں نے ان بزرگ تر لکھنے والوں کی پیروی کی جن کے بعض افسانوں کا اسلوب جزوی یا کلّی طور پر اس قدیم اسلوب سے براہِ راست مستعار تھا۔

جدید افسانوں کے اس سیلاب میں معیاری افسانے بھی لکھے گئے۔ غیر معیاری افسانوں کی تعداد زیادہ تھی اور ہر دور میں زیادہ رہی ہے، لیکن کسی نئے اور تیزی سے مقبول ہوتے ہوئے رجحان کے تحت لکھے جانے والے ادب کی معیار بندی کے لیے خاصا وقت درکار ہوتا ہے اس لیے کہ ایک عرصے تک اس نئے رجحان کی خارجی شناخت ادبی اور فنی معیار پر غالب رہتی ہے۔ یہ خارجی شناخت لکھنے والوں کے موضوعات، لفظیات اور مجموعی ادبی رویّے سے بنتی ہے۔ ترقی پسندی کی خارجی شناخت جس رویے سے قائم ہوئی تھی شروع میں وہی رویہ ادب کا معیار قرار پایا تھا اور جو ادب اس رویّے کے تحت نہیں لکھا جا رہا تھا وہ غیر معیاری اور پس ماندہ ٹھہرا تھا۔ یہی صورت جدیدیت کے ساتھ پیش آئی کہ جو بھی افسانے اس رویّے کے تحت لکھے گئے وہ جدید، یعنی معیاری ٹھہرے لیکن خود اِن افسانوں کے خوب و زشت، پست و بلند کی پہچان طے نہیں ہو پا رہی تھی۔

افسانے کے یہ نئے رجحان عام کشش نہیں رکھتے تھے اور انہوں نے نئے قاری کو عجیب مخمصے میں ڈال دیا تھا۔ صاحبِ ذوق اور ادب فہم قاری کی حیثیت سے اپنا اعتبار قائم رکھنے کی خاطر وہ جدید افسانے کی پذیرائی کرنے اور اسے اپنے حسبِ دل خواہ ٹھہرانے پر مجبور تھا، لیکن ابلاغ کا مسئلہ قاری اور افسانہ نگار کے درمیان دیوار بن کر کھڑا ہوا تھا اور اِن دونوں میں یہ دوری اتنی نمایاں تھی کہ خود فریبی بھی اس کو نظر انداز نہیں کر سکتی تھی۔ مجبوراً افسانہ نگار نے قاری کو نظر انداز اور اس کی اہمیت کا انکار کر کے خود اپنی ذات کو اپنا قاری اور مخاطب مقرر کر لیا۔ اس کشیدگی، کسی حد تک ادبی تنہائی کے ماحول میں اس کا سب سے بڑا، شاید واحد، سہارا وہ نقاد تھا جو اس کی حوصلہ افزائی کیے جا رہا تھا۔ دوسری طرف جدیدیت کے مخالفین اس ادبی رجحان کے فروغ کو غیر ادبی سازشوں اور تخریبی کارروائیوں سے تعبیر کر رہے تھے۔ (شاید اس لیے کہ جدیدیت پُرانے معیار توڑنے پر زور دے رہی تھی)۔ لیکن یہ بحث ہمارے موضوع سے باہر ہے کہ جدیدیت کے پسِ پُشت کون سے فلسفے اور مقاصد تھے یا اِس رجحان نے ادب کو کتنا

فائدہ، کتنا نقصان پہنچایا۔ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ابہام، اشاریت اور خالص داخلیت کا یہ رجحان افسانے میں بہت دن تک مقبول نہیں رہ سکا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ جدیدیت کے دیے ہوئے تصورات افسانے اور نثر سے زیادہ شاعری کے ساتھ مناسبت رکھتے تھے۔ افسانہ نگار کے لیے ایک ساتھ جدید ادبی دریتے کو نباہنا اور افسانے کو شعریت زدہ ہونے سے بچائے رکھنا مشکل تھا، اسی لیے جدید چلن والے افسانوں میں شعریت کا عنصر بہت بڑھ گیا تھا، اور جب نثری نظم کا دور دورہ ہوا تو افسانے کو اس مقبول ہوتی ہوئی صنفِ ادب سے ممتاز کرنا آسان نہ رہا۔ افسانہ مجبور ہوا کہ اپنی کوئی الگ اور ایسی پہچان بنائے کہ اس پر نثری نظم کا دھوکا نہ ہو۔ اس طرح افسانہ نگار کے سامنے ایک بار پھر یہ مسئلہ آ کھڑا ہوا کہ کیا لکھے اور کیوں کر لکھے۔

اب افسانے کا وہ موجودہ دور شروع ہوا جسے کہانی کی واپسی کا دور کہا گیا ہے۔ بیانیہ افسانہ لکھنے کا رجحان بڑھنے لگا اور یہ افسانہ لکھنے والے بیشتر وہی تھے جو جدیدیت کے مبلّغ نقادوں کے زیرِ اثر نوعمری میں ابہام و تجرید والے غیر بیانیہ افسانے لکھ چکے تھے اور اب پختہ عمروں کے ہو رہے تھے۔ اُدھر تنقید کی دنیا میں جدیدیت کا وقت پورا ہو جانے اور ساختیات، مابعد جدیدیت وغیرہ کی بحثیں چھڑ گئیں، لیکن بڑا انقلاب یہ آیا کہ افسانہ نگار نقاد سے بغاوت پر آمادہ ہو گیا۔ اسے ایک طرف یہ شکایت پیدا ہوئی کہ نقاد نے اب تک ہمیں انگلی پکڑ کر چلایا اور ہماری انفرادی تخلیقی اُپج کو کچل کر ہم سے اپنے مطلب کے افسانے لکھوائے، دوسری طرف یہ شکایت کہ نقادوں نے اپنی اپنی ذاتی پسند کو تنقید کا معیار بنالیا ہے اور اسی معیار پر وہ ہمارے افسانوں کو پرکھتے ہیں۔

نقاد اور افسانہ نگار کا جھگڑا ہنوز فیصل نہیں ہوا ہے اور افسانہ نگار نقاد کو اسی طرح نظر انداز کرنے پر تیار نظر آتا ہے جس طرح سابق میں قاری کو نظر انداز کرنے پر آمادہ ہو گیا تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ اب ہم نقادوں کا بتایا ہوا نہیں لکھیں گے، کسی تحریک کے ماتحت نہیں لکھیں گے، اپنے افسانے پر ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، کسی چیز کا لیبل نہیں لگائیں گے، نہ کسی لیبل سے ڈریں گے۔ آج کے افسانے میں موضوعات کا تنوع بڑھ رہا ہے۔ سماجی مسائل اور خارجی حقائق کی تصویریں بھی نظر آ رہی ہیں اور ابہام و تجرید کا رجحان کم ہو رہا ہے۔ اس طرح آج افسانہ نگار ابلاغ کے مسئلے سے دوچار نہیں ہے۔ لیکن اب اس کے سامنے ذرائع ابلاغ کا مسئلہ ہے۔

ذرائعِ ابلاغ خارجی زندگی کی تصویروں کو اس قدر اُجاگر کر کے اور اتنی کثرت سے پیش کر رہے ہیں کہ ہم ان سے اچھی طرح مانوس ہو چکے ہیں۔ فساد اور تشدد کے موضوع کی مثال فوراً ذہن میں آتی ہے۔ ذرائعِ ابلاغ ہم کو اس موضوع کے بارے میں قریب قریب سب خارجی معلومات فراہم کر دیتے ہیں۔ اس معاملے میں افسانہ ذرائع ابلاغ کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ لیکن اس نے فساد اور تشدّد کے موضوع کو ترک نہیں کر دیا ہے، البتہ اب افسانہ نگار اس قسم کے واقعات کی تفصیلات بیان کرنے اور ان کی کیمرائی تصویریں دکھانے کے بجائے یہ دکھانے پر زور دیتا ہے کہ یہ خارجی صورتِ حال فرد کے باطن میں اُتر کر کیا اثر کر رہی ہے۔ یہاں بدیدیت کے زیر اثر افسانہ لکھنے کی مشق اُس کے بہت کام آئی ہے، لیکن اب وہ کسی بھی موضوع کو اُٹھاتے وقت اس پریشانی میں نہیں پڑتا کہ یہ موضوع جدید ہے یا ترقی پسند۔ اب وہ بالکل غیر مشروط ذہن کے ساتھ لکھ رہا ہے اور اب اس کے سامنے صرف وہی ایک دائمی مسئلہ باقی رہ گیا ہے کہ ایسا افسانہ کس طرح لکھا جائے جس کا بدل افسانے کے سوا اور کہیں نہ مل سکے۔

اُردو افسانے کا نیا منظر نامہ

قرآنِ مجید کی ایک آیت میں سوال کیا گیا ہے:
’’کیا انہوں نے نہیں دیکھا کہ ہم زمین کو اس کے اطراف سے گھٹاتے چلے آرہے ہیں؟‘‘ (الرعد)

اور اب، کوئی چودہ سو سال گزرنے کے بعد، ایسا معلوم ہو رہا ہے کہ زمین کو سمیٹنے کا یہ عمل پورا ہو چکا ہے۔ کرۂ ارض پر جہاں کہیں جو کچھ ہوتا ہے ہم کو معلوم ہو جاتا ہے۔ نہ صرف معلوم ہو جاتا ہے بلکہ دکھائی بھی دے جاتا ہے۔ گویا ہر واقعہ ہمارے قریب کا واقعہ اور ہر منظر ہمارے سامنے کا منظر ہو گیا ہے۔ دنیا ہمارے سامنے بدل رہی ہے اور عالمی منظر نامے کی ہر تبدیلی ہماری آنکھوں دیکھی تبدیلی ہو گئی ہے، وہ ایران میں شہنشاہی کا خاتمہ اور مذہبی حکومت کا قیام ہو یا سوویت یونین کا زوال اور نئی ریاستوں کا ظہور، بوسنیا کا قتل عام ہوں یا جنوبی افریقہ کی صورت حال میں انقلاب یا سائنسی اور صنعتی ترقیوں سے لاحق خطرات، آلودگی، جنگلوں کی کمی، بعض جانوروں کی معدومی اور ہر طرف ہر وقت منڈلاتے ہوئے جنگ اور خانہ جنگی کے سائے، ہم کو سب کی خبر ہے اور یہ بھی معلوم ہے کہ یہ سب کچھ ہماری اپنی گھر بیٹھے تک کی زندگی کو بری طرح متاثر کر رہا ہے۔

سماجی سیاسی مفکر اِن حالات کے اسباب و نتائج پر غور، اُن سے پیدا ہونے والے

مسائل کا تجزیہ اور ان کے حل کی تلاش کرتا ہے۔ ادبی تخلیق کار، خصوصاً افسانہ نگار، ان حالات میں گھرے ہوئے انسان کو اپنی فکر کا موضوع بناتا ہے۔ اس سے پہلے وہ حالات کو دنیا کے سامنے لانے کا بھی ایک اہم وسیلہ تھا۔ لیکن اب انکشاف کا یہ محکمہ اس سے قریب قریب چھن گیا ہے۔ پہلے اس کا قاری دنیا بلکہ خود اپنے سماج کی بھی بہت سی حقیقتوں کا علم اس کی تحریر سے حاصل کرتا تھا۔ اب یہ محکمہ اس کے ہاتھ سے نکل کر فوٹوگرافروں اور رپورٹروں کے پاس پہنچ گیا ہے (اگرچہ اب بھی وہ اس محکمے میں بہترین کارکردگی دکھا سکتا ہے۔ بشرطیکہ اس کو بھی وہ سہولتیں اور صلے حاصل ہوں جو فوٹوگرافروں اور رپورٹروں کو حاصل ہیں)۔ اس نوع کی خبر رسانی اب افسانہ نگار کا منصب بھی نہیں ہے۔ اب اس کا کام دنیا کو حالاتِ حاضرہ سے مطلع کرنا نہیں بلکہ یہ بتانا ہے کہ ان حالات کا فرد کے ذہن اور زندگی پر کیا اثر پڑ رہا ہے اور ان حالات سے دوچار ہوکر وہ کس ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی کشمکش میں مبتلا رہتا ہے۔ یہی آج کے افسانہ نگار کی فکر کے خاص محور ہیں۔

فکر کے ان میدانوں میں تگ و تاز کرتے ہوئے وہ دیکھتا ہے کہ مستقبل غیر یقینی مگر اس کا تاریک ہونا یقینی ہے۔ جو کچھ آنے والا ہے وہ اچھا نہیں ہے، لیکن وہ کیا ہے، یہ اسے معلوم نہیں ۔معلوم ہوتا تو پیش بندی کی بھی سوچتا، لیکن موجودہ حالات میں وہ خود کو نامعلوم خطروں میں گھرا ہوا محسوس کرتا ہے اور کچھ نہیں کرسکتا۔ اسے جم کر اور یک سوئی کے ساتھ اِن آئندہ خطروں اور ابتلاؤں پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا، اس لیے کہ سب کچھ تیزی سے بدل رہا ہے، سب کچھ بے ثبات ہے، ہر چیز اپنے بعد آنے والی چیز، اپنے سے بدتر چیز، کے لیے جگہ خالی کرتی جارہی ہے۔

مستقبل مایوس کن ہے اور بازگشت ناممکن۔ سب کچھ بدل رہا ہے، یعنی بہت کچھ ختم ہو رہا ہے اور بہت کچھ ختم ہو چکا ہے۔ اس احساس نے نئے افسانہ نگار کی فکر کو ایک اور جہت دی ہے۔ وہ ان چیزوں کو یاد کرتا ہے جو ختم ہوگئیں، اور جو اتنی تیزی سے نہیں بدلتی تھیں جتنی تیزی سے آج کی چیز بدلتی ہے۔ ان چیزوں کو یاد کرنے کے لیے وہ بوڑھا اور زمانے سے پیچھے ہونا ضروری بھی نہیں سمجھتا۔ گزشتہ کا ذکر اور گُم گشتہ کی یاد کو وہ اپنا حق بھی سمجھتا ہے اور فرض بھی لیکن اپنے بزرگوں کے برخلاف وہ ماضی کا ماتم نہیں کرتا، نہ اسے لازماً حال سے بہتر گردانتا ہے۔ بس وہ اسے اپنی تحریر میں محفوظ کرلینا چاہتا ہے۔ پیری اور پس ماندگی کے الزام کا خطرہ اسے پریشان

نہیں کرتا اس لیے کہ یوں بھی وہ بہت سے خطروں میں گھرا ہوا ہے۔

نئے افسانہ نگار کی فکری نہج کا اندازہ کرنے کا بدیہی طریقہ ظاہر ہے یہی ہے کہ ہم اس کے افسانوں کے موضوعات اور ان موضوعات کے ساتھ اس کے برتاؤ کا جائزہ لیں۔ یہ کام ہمارے باضابطہ نقاد کسی حد تک انجام بھی دے رہے ہیں، لیکن یہاں بھی ایک سرسری نظر اُس دنیا پر ڈال لینا مناسب ہوگا جو ہمارے افسانوں میں سانس لیتی ہے۔

(الف) گھر کا ایک فرد کسی خلیجی ملک میں ملازمت کرنے لگتا ہے۔ ابھی تک یہ گھر پس ماندہ اور مفلوک الحال تھا، لیکن اب یہاں خلیج سے بڑی بڑی رقمیں اور عیش و آسائش کے سامان آنا شروع ہوتے ہیں۔ کمانے والے کی لمبی جُدائی گھر والوں کو بالکل شاق نہیں، اِن کو زیادہ فکر اس کی ہے کہ دوسرے گھرانوں کے مقابلے میں اِن کی مالی حیثیت جتنی اونچی ہوئی ہے، سماجی حیثیت بھی اتنی ہی اونچی ہو جائے۔

(ب) مغرب میں جا بسنے والے ہندوستانی وہاں اپنا تشخص قائم رکھنے کی جدوجہد کرتے ہیں اور ایک برادری کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ وہاں دِل بھی لگا لیتے ہیں اور اپنے وطن اور اُس ماحول کو بھول بھی نہیں پاتے جس میں انھوں نے پرورش پائی ہے۔ چھٹی لے لے کر وطن آتے ہیں۔ اُن کی اولاد جس نے مغرب میں پرورش پائی ہے یہاں کے ماحول اور پس ماندگی سے وحشت کھاتی ہے، وہ خود بھی یہاں سکون نہیں پاتے اور بے حاصلی کے احساس کے ساتھ لوٹ جاتے ہیں، اور وہاں اپنی اولاد کو مغرب کے رنگ میں رنگتے دیکھتے رہتے ہیں۔

(ج) معمولی مالی حیثیت کے لوگ اپنے بچوں کو جدید طرز کے اچھے اسکولوں میں پڑھوانے کی استطاعت نہیں رکھتے مگر پڑھواتے ہیں اور زیرِ بار ہوتے ہیں۔ دیکھتے ہیں کہ یہ تعلیم اِن کے بچوں کو اپنی روایت سے بیگانہ کر رہی ہے، مگر پڑھوانے پر مجبور ہیں۔ پڑھوانے ہی پر نہیں، اس تعلیم سے خوش ہونے پر بھی مجبور ہیں۔

(د) خانوادگی نظام درہم برہم ہو رہا ہے۔ رشتوں کی وہ حیثیت نہیں رہی جو پہلے تھی۔

(ہ) بزرگوں کو تبرک سمجھنے کے بجائے بار سمجھا جانے لگا ہے اور ان کی قائم کی ہوئی روایت کو نئی نسل نباہنا نہیں چاہتی، یا نباہ نہیں سکتی۔ وغیرہ۔

موضوعات کی فہرست بہت طویل اور بڑی متنوع ہے۔ یہاں صرف چند عام، تقریباً پامال موضوع دیے گئے ہیں جن پر مختلف زاویوں سے لکھے ہوئے افسانے ہر مہینے اچھی خاصی

تعداد میں پڑھنے کو مل جاتے ہیں اور یہ موضوعات اخباروں سے نہیں اُٹھائے گئے ہیں۔ یہ افسانے کے مخصوص خبرنامے ہیں جنہیں افسانہ نگار کی فکری صلاحیت ترتیب دیتی ہے۔ اخباروں کی چونکا دینے والی خبریں پہلے جس سہولت اور تواتر کے ساتھ افسانے کی محرک بنتی تھیں، اب نہیں بن پاتیں۔ خون کے تاجروں کا معصوم بچوں کو اُٹھالے جانا اور اُن کا خون کھینچ کر انہیں سڑک پر ڈال دینا، کم سن لڑکوں لڑکیوں کے ساتھ جنسی تشدد، جسم فروشی کی صنعت، جہیز کی خاطر دُلہن کو جلا دینا، دولت کی دیوی کو راضی کرنے کے لیے دوسرے کی، بلکہ اپنی بھی، اولاد کی بلی دے دینا، اس قسم کے اور ان سے بھی زیادہ سنگین واقعات اب ہمارے افسانوں، خصوصاً اچھے افسانوں کے موضوع نہیں بنتے، اس لیے کہ یہ ہولناک انکشافات قاری پر پہلے ہی ہو چکے ہیں، افسانہ نگار کے ذریعے نہیں، خبر نگار کے ذریعے اور تصویروں سمیت۔

نیا افسانہ نگار دیکھتا ہے کہ دنیا اب بھی ظالم اور مظلوم، جابر اور مجبور، استحصال کرنے اور استحصال کا شکار ہونے والوں میں بٹی ہوئی ہے۔ لیکن پہلے یہ سب سامنے کا کھیل تھا، اب پس پردہ ہو کر ایک پیچیدہ اور نازک فن بن گیا ہے۔ پہلے ایسے واقعات بہت پیش آتے تھے اور اُن پر افسانے بن جاتے تھے کہ مثلاً کوئی رکشا کسی کار سے چھو گیا تو کار والے نے نیچے اُتر کر رکشا والے کو مارتے مارتے ادھ مرا کر دیا اور سب دیکھتے رہے۔ اب یہ بھی ممکن ہے کہ رکشا والا موٹر کی ٹکر لگتے ہی لپک کر اس کا دروازہ کھولے اور موٹر نشین کو گریبان پکڑ کر نیچے کھینچ لے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ رکشا والے کی حمایت کرنے والوں کی بھیڑ لگ جائے اور موٹر کو آگ لگا دی جائے۔ انقلابِ عظیم معلوم ہوتا ہے لیکن یہ انقلاب ہے نہیں، اس لیے کہ ایک پیچیدہ نظام کے تحت موٹر والے اور رکشا والے میں استحصال کرنے والے اور استحصال کا شکار ہونے والے کا وہ پُرانا رشتہ اسی طرح استوار ہے۔ سڑک کا یہ پُر فریب منظر اخبار کی رپورٹ بن کر ایک عام پریشان حال اور آسائشوں سے محروم شہری کو وقتی طور پر خوش کر سکتا ہے لیکن ایک ذہین افسانہ نگار اس سے دھوکا نہیں کھاتا۔ وہ اس ظاہر کے باطن کو دیکھ لیتا ہے اور اسے اپنی فکر کا مرکز بناتا ہے۔

عرض کیا گیا کہ اخباروں کے ہولناک انکشافات اب اچھے افسانوں کا موضوع نہیں بنتے، لیکن ایسا نہیں ہے کہ افسانہ نگار اِن انکشافات سے متاثر نہیں ہوتا ہو یا اس قسم کے واقعات اُس کی افسانوی فکر کو مہمیز نہ کرتے ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک اصیل افسانہ نگار پر ایسے

واقعات کی ضرب سب سے زیادہ شدید پڑتی ہے۔ کافکا نے کہا تھا کہ ادیب معاشرے کا سب سے ناتواں فرد ہے اس لیے کہ وہ اپنے کندھوں پر موجودات کا بوجھ سب سے زیادہ محسوس کرتا ہے۔ سب سے ناتواں فرد سے کافکا کی مراد سب سے ذکی الحس فرد ہے۔ افسانہ نگار اپنے اردگرد ایک ابتلائے عام کے مظاہر کو دیکھتا ہے اور اپنی فکر کو اس طرف متوجہ کرتا ہے کہ یہ مظاہر اس ابتلا کے ماحول میں محبوس انسان کے باطن میں پہنچ کر کیا کر رہے ہیں اور یہیں سے اس کے افسانے میں ایک نئی فکری قوت پیدا ہوتی ہے۔ انسان کا پُراسرار اور متحرک باطن کچھ اس کی سمجھ میں آتا ہے، بہت کچھ نہیں آتا۔ لیکن جو کچھ سمجھ میں نہیں آتا افسانہ نگار اسے چھوڑ نہیں دیتا بلکہ ان سب داخلی ہنگاموں کی روداد قلم بند کر دیتا ہے اور اِس باطنی دنیا میں انکشاف کے اُس محکمے پر قابض رہتا ہے جو باہر کی دنیا میں رپورٹروں نے اس سے چھین لیا ہے۔ افسانے میں داخلیت، ابہام اور پیچیدگی کی جو شکایتیں سننے میں آتی ہیں وہ بجا بھی ہوسکتی ہیں، لیکن افسانے کے یہ عناصر بے سبب اور بے جواز نہیں ہیں۔ افسانہ نگار باطن کے پُراسرار واردات کی تصویر کھینچ لیتا ہے اور افسانے کی شکل میں اپنی رپورٹ تیار کر دیتا ہے۔ یہیں اس کا کام ختم ہو جاتا ہے، اُسی طرح جیسے اخباری رپورٹر خارجی دنیا کی کسی واردات کی تفصیل فراہم کر کے بری الذمہ ہو جاتا ہے خواہ اسے واردات کے سبب اور اس کے ذمہ داروں کا کچھ بھی پتا نہ چل سکا ہو۔

یہ گفتگو اُردو افسانے کے حوالے سے ہوئی ہے، اگرچہ اس کا کچھ اطلاق دوسری زبانوں کے فکشن پر بھی ہوسکتا ہے۔ آخر میں دو ایک باتیں خصوصی طور پر اُردو کے افسانہ نگار کے حوالے سے عرض کرنا ضروری ہیں۔ اس لیے کہ اس کی اپنی ادبی دنیا کا منظر نامہ بھی ابتلا سے خالی نہیں ہے۔ وہ جس زبان کا قلم کار ہے اس زبان کا اور اپنے قلم کا رشتہ معاش سے نہیں جوڑ پاتا لیکن بہتوں کو دیکھتا ہے کہ اُردو زبان و ادب اُن کے لیے ایک بڑا کاروبار بن گیا ہے اور کاروبار بھی ایسا جس میں نفع کے سوا نقصان نہیں۔ اُس کی عالی ظرفی ہے کہ اُس نے اِس قضیے کو اپنی تخلیق کا موضوع بہت کم، یا شاید بالکل نہیں بنایا ہے۔

افسانہ نگار کے طرزِ فکر اور اسلوبِ اظہار کا بہت کچھ انحصار اُس کے اس اندازے اور توقع پر ہوتا ہے کہ اُس کا افسانہ کتنے اور کیسے لوگ پڑھیں گے اور اُن پر اس کا کتنا اور کیسا اثر ہوسکتا ہے۔ اُردو افسانے پر گفتگو کا یہ وہ پہلو ہے جسے ''رِقّت کا بند'' کہنا چاہیے۔ اُردو کی کسمپرسی، اُردو زبان جاننے والوں کا تنگ اور اُردو ادب پڑھنے والوں کا تنگ تر ہوتا ہوا حلقہ،

ادبی رسالوں کی زبوں حالی، ناشروں کی بے مہری وغیرہ، منفی عناصر کی ایک لمبی فہرست ہے اور ان میں کا ہر عنصر افسانہ نگار کا حوصلہ توڑنے اور اس کی فکر کو مَسدود کرنے کے لیے بہت ہے۔ آج کا اُردو افسانہ نگار خود اپنے آپ کو اِس سوال کا تشفی بخش جواب نہیں دے پاتا کہ جب اس کے لکھنے سے ملنا ملانا، ہونا ہوانا، کچھ نہیں ہے تو آخر کیوں لکھا جائے، وہ کیوں افسانے کے مواد کی خاطر تگ و دو کرے، کیوں اپنے موضوع کے ہر پہلو پر غور وفکر کر کے اپنا دماغ تھکائے، کیوں افسانہ لکھنے میں ایک ہفتے کے بجائے کئی مہینے غارت کرے۔ غرض حالات ایسے ہیں کہ اُردو کے افسانہ نگار کو عمدہ، گہرا افسانہ لکھنے سے قطعاً معذور ہونا چاہیے، لیکن وہ لکھ رہا ہے، سوچ سمجھ کر لکھ رہا ہے اور ایسے افسانے بھی لکھ رہا ہے جو فکر وفن کے اعلیٰ معیاروں پر پورے اُترتے ہیں اور اپنے عہد اور اس کے ذہن کی تاریخ بن جائیں گے، تاریخ ہی نہیں تفسیر بھی۔

عزیز احمد کے تاریخی افسانے

ا۔ خدنگِ جستہ

ا۔ بجستانیوں سے لڑائی میں تیمور کے گھٹنے کی ہڈی کے پاس ایک تیر لگ جاتا ہے، پھر ایک تیر اس کے ہاتھ پر لگتا ہے۔ اس کی بیوی اولجائی کا بھائی اور اس کا رفیق سلطان حُسین جلائر جو ابھی تک میدانِ جنگ سے غائب تھا، اپنے سپاہیوں کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور بجستانیوں کو شکست ہوجاتی ہے۔ تیمور پہلی مرتبہ مفرور حریف کا تعاقب نہ کرنے کا فیصلہ کرتا ہے اور اپنے خیموں کی طرف واپس آجاتا ہے۔ اولجائی اور حسین کی بیوی دلشاد آغا کے درمیان اپنے اپنے شوہر کی حمایت میں چھوٹی سی جھڑپ ہوکر ختم ہوجاتی ہے۔ اولجائی تیمور کو زخمی حالت میں آتا دیکھ کر پریشان ہوجاتی ہے اور جب تیمور کا ایک ساتھی تیمور کو گھوڑے پر سے اُتارتا ہے تو رونے لگتی ہے۔ تیمور اس کو تسلی دیتا ہے۔

۲۔ رات۔ اولجائی تلاوتِ کلام پاک کرتی ہے اور دعا مانگتی ہے۔ اسے چنگیز خان کی بیوی بورتے ئی یاد آتی ہے جسے دشمن اُٹھا لے گئے تھے۔ وہ ڈرتی ہے کہ تیمور کی جنگجویانہ زندگی کہیں اُسے بھی بورتے ئی کے انجام کو نہ پہنچادے۔ تیمور کو تپ چڑھ آئی ہے۔ اولجائی کو بورتے ئی کی داستان یاد آتی ہے جو اس نے ایک راوی سے سنی تھی۔ اولجائی کو محسوس ہوتا ہے کہ یہ

داستان اس کو نہیں، اس کے ذہن کے ذریعے زخمی تیمور کو یاد آرہی ہے۔

۳۔ حُسین قندھار چلا جاتا ہے۔ تیمور کا بخار بڑھ جاتا ہے لیکن وہ بھی قندھار جانے کے لیے سوار ہونا چاہتا ہے۔ اس کے ساتھی اسے روکتے ہیں اور ایک پُر فضا وادی میں لے جاتے ہیں۔ تلاش کے باوجود کوئی طبیب نہیں ملتا۔ تیمور کی گفتگو سے مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اس پر اولجائی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتی ہے۔ تیمور کے دماغ میں بہکے بہکے خیال آتے ہیں۔

۴۔ ایک پٹھان جراح کے علاج سے تیمور کے ہاتھ کا زخم ٹھیک ہوجاتا ہے مگر ٹانگ کا نہیں۔ اولجائی کی خواہش ہے کہ صورت حال یہی رہے تاکہ تیمور معرکہ آرائیاں نہ کرسکے اور وہ، تیمور اور اس کا بیٹا جہانگیر سکون کی زندگی بسر کرسکیں۔ مگر وہ جانتی ہے کہ یہ نہ ہوگا۔ تیمور اچھا ہونے لگتا ہے۔ اولجائی کو اس کے ساتھ اپنی شادی کی یاد آتی ہے۔ اُس وقت وہ ایک شامان کے پاس اپنی تقدیر کا حال پوچھنے گئی تھی اور شامان نے کہا تھا کہ تیری تقدیر تیری پیشانی پر لکھی ہے۔ اُسے کوئی بدل نہیں سکتا۔ شادی کے موقع پر ایک راوی نے بورتے ئی کا قصہ سنایا تھا اور دوسرے راوی نے چنگیز کی دوسری شادی کا جو دشمن قبیلے کی ایک دوشیزہ کو اغوا کرکے اس کے ساتھ کی گئی تھی۔ اولجائی کو یاد آتا ہے کہ جہانگیر کی ولادت کے دِن اس کے نانا کازغان کے قتل کی خبر آئی تھی۔ تیمور اُسی وقت کازغان کی لاش لانے اور قاتلوں سے انتقام لینے کے لیے روانہ ہوگیا تھا۔ لاش پہنچا کر وہ قاتلوں کے تعاقب میں نکل گیا تھا اور کئی دِن بعد واپس آیا تھا۔

۵۔ تیمور اُٹھ کھڑا ہونے لگتا ہے مگر اُسے چلنے میں تکلیف ہوتی ہے۔ ایک دِن ضِد کرکے وہ اپنے گھوڑے پر سوار ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ نہیں سوار ہو پاتا، زمین پر گر پڑتا ہے اور بے اختیار زار وقطار روتا ہے، لیکن پھر ایک ساتھی کی مدد سے گھوڑے پر جم کر بیٹھ جاتا ہے۔ اِس کے بعد وہ کبھی خود سے گھوڑے پر سوار نہیں ہو پاتا۔ اُسے مشیّتِ ایزدی پر غصّہ ہے جس نے اُسے ہمیشہ کے لیے لنگڑا کردیا۔ وہ دیکھتا ہے کہ ''ہر سپاہی کی نظر اس کی لنگڑی ٹانگ پر پڑتی ہے۔'' شروع میں وہ کچھ پروا نہیں کرتا لیکن ایک دِن سُن لیتا ہے کہ ایک ترکمان سپاہی نے اپنے ساتھی کو اُس کا نام ''تیمور لنگ'' بتایا ہے۔ تیمور لنگ کی آنکھوں میں خون اُتر آتا ہے۔ وہ ترکمان کی کھال کھنچوالیتا ہے اور تین دِن تک اس سپاہی کی لاش یونہی پڑی رہتی ہے۔ اس کے بعد سے سپاہیوں پر اس کی ہیبت طاری ہوجاتی ہے۔

کچھ دِن بعد، اولجائی کے روکنے کے باوجود، وہ گھوڑے پر جم کر کوچ کا

حکم دیتا ہے۔

خاتمہ: ''ایک معمولی سا تیر تھا، خدنگِ جستہ۔ میدان حرب میں اتنا عام جیسے گھر میں سوئی اور تاگا۔ لیکن اس نے زندگی، زندگیوں کی اُس دنیا کی آبادی کی کایا پلٹ دی۔ اب قاضی زین الدین سے کون پوچھے کہ اگر علمِ قلندری کا خلاصہ یہی کچھ تھا تو کیا خاک خلاصہ تھا۔''

۲۔ جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں

۱۔ سلطان حسین جلائر اپنے بہنوئی تیمور سے آخری شکست کھا کر بھاگا ہوا ہے اور ریگستان کے ایک ویران مینار کی سیڑھیوں پر تین دن کا بھوکا بیٹھا ہوا اپنے انجام کا انتظار کر رہا ہے۔

۲۔ ایک منگول سپاہی ساری بوغا اس ویرانے میں رات گزارتا ہے۔ رات کو اس کا گھوڑا بھاگ جاتا ہے۔ وہ ٹیلوں پر چڑھ چڑھ کر گھوڑے کی تلاش میں اِدھر اُدھر نظریں دوڑاتا ہے تو اُسے وہ ویران مینار نظر آجاتا ہے۔ مینار پر چڑھتا ہے تو سلطان حسین کو دیکھتا اور پہچان لیتا ہے۔ ظاہری طور پر اُس سے وفاداری جتاتا ہے۔ حُسین اُسے مروارید کا ایک ہار دے کر کہتا ہے کہ میرا پتا کسی کو نہ بتانا۔ ساری بوغا رات کو اس کے لیے کھانا لانے کا وعدہ کر کے چلا جاتا ہے۔

۳۔ لیکن رات کو ساری بوغا سپاہیوں کے ایک دستے کے ساتھ آکر اُس کو گرفتار کر لیتا ہے۔ سُلطان حسین کے کہنے پر اس کو تیمور کے خیمے میں پہنچا دیا جاتا ہے۔ تیمور اُس کو عزت سے بٹھا کر کھانا کھلواتا ہے اپنی مرحومہ بیوی اولجائی سے اس کی مشابہت دیکھ کر اس کی طرف لحمہ بھر کو کھنچتا ہے، پھر اُسے یاد آتا ہے کہ اولجائی نے حسین کی وجہ سے بہت تکلیف اُٹھائی اور حُسین نے اس کے سارے زیور ہتھیا لئے تھے۔ تیمور ایک حقیر صورت منگول کو جو چنگیز خانی تاج پہنے ہے، بلا کر حسین کو بتاتا ہے کہ میں نے اسے اپنے مفتوحہ علاقوں کا تاجدار مقرر کیا ہے اس لیے کہ بادشاہی صرف چنگیز خان کی نسل کا حق ہے اور یہ شخص چنگیز کی اولاد سے ہے (سُلطان حُسین بھی آلِ چنگیز ہے۔ خود تیمور چنگیز کی اولاد نہیں بلکہ چنگیزی خاندان کا داماد ہے)۔ تیمور کا اُستاد اور دربار کا بوڑھا بزرگ قاضی تیمور سے سلطان حُسین کے لیے معافی کی درخواست کرتا ہے۔

جواب میں تیمور ساری بوغا سے مروارید کا وہ ہار لے کر بتاتا ہے کہ یہ اولجائی خاتون آغا کا ہار تھا۔ سارے دربار پر سناٹا چھا جاتا ہے۔ پھر تیمور سلطان حُسین کو اُس کی زیادتیاں یاد دلاتا ہے۔ حسین درخواست کرتا ہے کہ اُس کو حج بیت اللہ کرنے اور بقیہ عمر مکۂ معظمہ میں گزارنے کی اجازت دی جائے۔ قاضی زین الدّین پھر اس کی سفارش کرتا ہے۔ درباری اس سے اختلاف کرتے ہیں اور تیمور کے گزشتہ کارناموں کا ذکر چھیڑ دیتے ہیں۔ حسین پھر حج کی درخواست کرتا ہے۔ تیمور اعلان کرتا ہے کہ میں حسین کو سزا نہیں دے سکتا، نہ اسے حج کو جانے سے روک سکتا ہوں، البتہ اگر کسی اور کو حسین سے کوئی شکایت ہو تو وہ بیان کرے، میں انصاف کروں گا۔ اس موقع پر اس کا پہلے سے تیار کیا ہوا امیرِ بلخ کیخسرو اُٹھتا ہے جس کے بھائی کو حُسین نے قتل کروادیا تھا، اور بھائی کا قصاص طلب کرتا ہے۔ قاضی زین الدّین ایک تقریر کرتا ہے اور بڑی جرأت کے ساتھ کہہ دیتا ہے کہ عدل میں سازش کا کوئی مقام نہیں۔ تیمور سوچ میں پڑ جاتا ہے، پھر کہتا ہے کہ میں اس وقت کوئی فیصلہ نہیں کرسکتا۔ کل صبح حسین کو پھر دربار میں پیش کیا جائے۔ قاضی زین الدین اسے آگاہ کرتا ہے کہ جب جسم کو فولاد سے ڈھک لیا جاتا ہے اس وقت بھی آنکھیں جو جسم کا سب سے نازک حصّہ ہیں کھلی رہتی ہیں۔ لیکن جب آنکھیں آہن پوش ہو جائیں تو سارے ہتھیار بے کار ہیں۔'' عدل میں اتنا ہی خطرہ ہے جتنا آنکھیں کھلی رکھنے میں، لیکن آنکھیں آہن پوش ہونے میں اور زیادہ خطرہ ہے۔''

۴۔ آدھی رات کے وقت تیمور اپنے خیمے میں ہمیشہ کی طرح تنہا شطرنج کھیل رہا ہے، پھر وہ بساط برہم کر کے اپنے اور سلطان حسین کے بارے میں سوچنے لگتا ہے۔ اُسے یاد آتا ہے کہ جب چغتائی منگولوں کا خانِ اعظم تو غلوق تمور اس کے علاقے میں نمودار ہوا تھا۔ اُسی وقت سے اس کی اور حسین کی رفاقت کا آغاز ہوا تھا۔ تیمور نے منگولوں کے ٹڈی دل لشکر سے لڑنے کے بجائے توغلوق سے اطاعت کے اظہار کا فیصلہ کیا اور اپنا سارا زر و مال حریص منگولوں اور توغلوق کی نذر کردیا، اور اس سے درخواست کی کہ اُس کو اپنی قوم اور علاقے کا سردار بنا دیا جائے۔ مگر توغلوق اُس کو محض ہزار سواروں کا افسر اور شہر سبز کا حاکم بنا کر اپنے علاقوں کو لوٹ گیا۔

۵۔ تیمور یاد کرتا ہے کہ اس کے چچا حاجی برلاس نے اولجائی کے چچا بایزید جلائر کے ساتھ مل کر اس کو قتل کرنے کی سازش کی مگر وہ بچ کر بھاگ نکلا۔ وہ اور سلطان حسین مل گئے۔ حاجی برلاس سے ان لوگوں کی آویزش جاری تھی، ہر طرف بدنظمی اور سازشیں تھیں کہ منگول خان

توغلوق پھر نمودار ہوا اور تیمور کے دشمن ایک ایک کر کے منگولوں کے ہاتھوں موت کے گھاٹ اُتر گئے۔ اِن میں بایزید جلائر بھی تھا۔ حاجی برلاس چوروں کے ہاتھوں مارا گیا۔

۶۔ تیمور کو یاد آتا ہے کہ سلطان حسین نے اُس کے مشورے کے خلاف توغلوق سے لڑنے کا فیصلہ کیا تھا اس لیے کہ خود بھی چنگیز کی اولاد ہونے کی وجہ سے وہ تخت وتاج کو اپنا حق سمجھتا تھا۔ تیمور نے اُسے سمجھایا تو اُس نے کہا کہ بادشاہی کرنا میرا منصب ہے۔ رہے تم، تو تم ہمارے خاندان کے نوکر ہو، تمہیں ہم دونوں میں سے کسی کی نوکری تو کرنا ہی ہے۔ تیمور کو یہ بات بہت گراں گزری اور اولجائی اس کی حمایت میں اپنے بھائی سے لڑنے لگی۔ حسین کو توغلوق کے ہاتھوں شکست ہوئی جس کا تیمور کو افسوس بھی ہوا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس نے اپنی غیر جانب داری کا انعام وصول کرنے کے لیے توغلوق کے پاس جانے کا فیصلہ کیا، حالاں کہ قاضی الدین نے اُسے منع کیا تھا۔

۷۔ تیمور یاد کر رہا ہے: سمرقند میں وہ توغلوق کے پاس پہنچا۔ شہر برباد ہو چکا تھا اور توغلوق اور اُس کے سپاہیوں نے اِس کے ساتھ بڑا توہین آمیز رویہ اختیار کیا۔ بہرحال تیمور نے توغلوق کو اپنی وفاداری کا یقین دلایا۔ وہ چاہتا تھا کہ اُسے ماوراء النہر کے علاقے کی حکومت دے دی جائے لیکن خانِ اعظم کا فرمان ہوا کہ تیمور سمرقند کا حاکم ہوگا، اُس کے اوپر منگول سردار بکی جوک اور بکی جوک کے اوپر خان کا بیٹا الیاس خواجہ حاکم ہوگا۔ تیمور مایوسی اور غیظ کے عالم میں وہاں سے واپس آیا۔

۸۔ تیمور اولجائی کی باتیں یاد کرتا ہے اور یہ کہ آج وہ قبر میں سو رہی ہے۔ وہ یاد کرتا ہے کہ سمرقند سے مایوس لوٹنے کے بعد اس کی ملاقات سلطان حسین سے ہوئی اور حسین اُسے توغلوق تیمور کی ناکام ہوا خواہی کا طعنہ دینے کے بجائے اُس سے بڑی گرم جوشی کے ساتھ ملا۔

۹۔ تیمور کو یاد آتا ہے کہ اسی نے سلطان حسین کو خوارزم چلنے کا غلط مشورہ دیا تھا۔ وہاں اِس کو مدد تو نہیں، مگر اُس وقت تک پناہ ملنے کی اُمید تھی جب تک توغلوق کے منگولوں کا لشکر واپس نہ چلا جائے۔ لیکن خوارزم پہنچ کر اِن دونوں نے خوارزمیوں کی آنکھوں میں دغا پڑھ لی اور رات کو وہاں سے بھاگ نکلے۔ خوارزمیوں نے تعاقب کیا۔ لڑائی ہوگئی۔ ایلچی بہادر اور حسین نے جوش میں آ کر خود کو خطرے میں ڈال دیا۔ تیمور نے ایلچی بہادر کی کمان کی تانت کاٹ کر اِس کو روکا اور حسین کو دشمنوں کے نرغے سے نکال لایا۔ حسین کا گھوڑا تیر کھا کر گرا تو اس کی بیوی

دلشاد خاتون آغا نے اُسے اپنا گھوڑا دے دیا۔ خوارزمیوں کے مقابلے میں یہ مٹھی بھر لوگ تھے لیکن تیمور نے اُن کے نائب والی کا کام تمام کرکے اُن کو بھگا دیا۔ اس کی بچی کھچی جماعت کے تین گھوڑے بدخشانی سپاہیوں نے چُرا لیے۔ فیصلہ ہوا کہ حسین اور تیمور کا الگ الگ رہنا محفوظ طریقہ ہے۔

۱۰۔ تیمور یاد کر رہا ہے کہ اس کے بعد اولجائی کے ساتھ ریگستان کے سفر میں اسے چرمی لباس والے ترکمان ملے جو وفادار ثابت ہوئے۔ انہوں نے اِن لوگوں کی تواضع کی۔ پھر باسٹھ دِن تیمور کو اولجائی کے ساتھ علی بیگ کے ہاتھوں قید کی اذیّت اُٹھانی پڑی اور تیمور نے عہد کیا کہ وہ لوگوں کو قتل یا معاف کر دیا کرے گا مگر قید میں نہیں ڈالے گا۔ آخر سلطان حسین کی دھمکی کے بعد علی بیگ نے تیمور کے جواہرات لے کر اِن لوگوں کو رہا کر دیا۔

۱۱۔ تیمور کو یاد آتا ہے کہ اولجائی اس مصیبت کے زمانے میں بھی قہقہے لگا کر اُس کا حوصلہ بڑھاتی تھی اور آج وہ مٹی کے نیچے ہے۔ وہ یاد کرتا ہے کہ علی بیگ کی قید سے چھوٹنے کے بعد وہ اِدھر اُدھر بھاگ رہا تھا اِس لیے کہ اِس سال منگولوں کا لشکر گرمیوں میں وطن واپس جانے کے بجائے اُسے اور سلطان حسین کو ڈھونڈھتا پھر رہا تھا۔ تیمور اولجائی کے ساتھ ایک تپتے ہوئے صحرا مین سفر کر رہا تھا مگر وہاں بھی منگولوں کا خطرہ تھا اور اولجائی کی وجہ سے وہ تیزی سے سفر نہیں کرسکتا تھا۔ ناچار اس نے اولجائی کو کھانے کے کچھ سامان کے ساتھ صحرا کے ایک کنویں میں اُتار دیا۔ پندرھویں روز وہ اپنے ساتھیوں کو لے کر واپس آیا۔ اولجائی کو کنویں سے نکالا گیا۔ کنویں کی اعتکافی زندگی نے اولجائی میں ایک طرح کی روحانیت اور سرّیت پیدا کر دی تھی۔ قاضی زین الدین نے اسے بتایا کہ کنویں کی صعوبتوں کا صلہ خود اُس کو کم اور تیمور کو زیادہ ملے گا۔ زین الدین نے تیمور کو مشورہ دیا کہ اب منگولوں کے ساتھ مصالحت کی کوششوں کے بجائے اِن سے جنگ کرے۔

۱۲۔ تیمور کے مورخ نظام الدین کے احوالِ تیمور کی کتاب ''ظفر نامہ'' کی تیاری میں مدد دینے کے لیے ایک تیموری امیر سیف الدین کو مامور کیا گیا تھا۔ نظام یاد کرتا ہے کہ سیف الدین سے ایک بار اُس نے پوچھا تھا کہ تیمور اور سلطان حسین کی دوستی اور محبّت کا ایک ایسا افسوسناک انجام کیوں ہوا۔ سیف الدین نے بتایا کہ میں اُس زمانے میں کم عُمر تھا لیکن واقعہ یہ ہوا کہ توغلوق تیمور کے مرنے کے بعد منگول واپس چلے گئے اور حسین بڑی آسانی سے ماوراء النہر

پر قابض ہوگیا۔ اسی کے ساتھ اس کی حرص اتنی بڑھ گئی کہ اس نے دونوں ہاتھوں سے رُپیا سمیٹنا شروع کردیا۔ تیمور کے جاں نثاروں سے بھی محصول کا مطالبہ کیا اور چوں کہ اِن کے پاس کچھ رہ نہیں گیا تھا اس لیے عدم ادائی کی علت میں ان کو گرفتار کرلیا۔ تیمور نے اس سے کہا کہ حکم ہو تو میں اپنے آدمیوں کی طرف سے محصول ادا کردوں۔ اس پر بھی حسین نے محصول معاف نہیں کیا۔ تیمور کو اپنے لوگوں کا محصول ادا کرنے کے لیے اولجائی کا سارا زیور سلطان حسین کے حوالے کرنا پڑا اور حسین نے جانتے بوجھتے اپنی بہن کے زیورات لے کر رکھ لیے۔ اس سے اولجائی کا دِل ٹوٹ گیا۔ تین ہزار دینار محصول اب بھی باقی تھا۔ حسین نے وہ بھی ادا کرنے کا حکم دیا۔ تیمور نے درخواست کی کہ حسین اس کو اپنے ہم رکاب رکھے تا کہ دشمنوں کو لگائی بجھائی کا موقع نہ ملنے پائے اور اگر یہ نہیں تو اُسے حج کرنے اور بقیہ عمر مکۂ معظمہ میں گزار دینے کی اجازت ملے۔ حسین نے دونوں درخواستیں نامنظور کردیں، تیمور کے نام شہرِ سبز کی سرداری کا پروانہ تحریر کیا لیکن در پردہ قلعۂ نخشب کے والی امیر موسیٰ کو حکم دیا کہ تیمور کو گرفتار کرلے۔ موسیٰ نے تیمور اور اس کے ساتھیوں پر حملہ کردیا، لیکن تیمور کی حربی لیاقت کے آگے ناچار ہوکر نخشب میں قلعہ بند ہوگیا۔ تیمور نے ایک چال چل کر موسیٰ کو یقین دلایا کہ وہ ہرات واپس چلا گیا ہے۔ موسیٰ مطمئن ہوکر قلعے سے باہر نکلا اور اپنے حرم اور کنیزوں کے ساتھ ایک باغ میں دادِ عیش دینے لگا۔ اُدھر تیمور نے قلعۂ نخشب پر قبضہ کرلیا۔ فتح کے بعد وہ اپنے خاص ساتھیوں کے ہمراہ ایک سرائے میں پہنچا۔ اس کے لیے فرش بچھائے گئے۔ تازہ شراب لائی گئی اور ایک اندھے راوی کو بلایا گیا جس نے تیمور کی فرمائش پر ماہِ نخشب اور اس کے خالق المقنّع کا قصہ شروع کیا۔

۳۱۔ (نظام یاد کر رہا ہے) امیر سیف الدین نے بیان کیا کہ اندھے راوی نے المقنّع کا قصہ سنایا۔ اس نے کہا کہ المقنّع نے کنیز نائلہ کو بتایا کہ خدا نے مجھے کریہہ المنظر بنایا، میں نے اس کی مخلوق کو تباہ کرنے کا فیصلہ کرلیا تا کہ اپنی بدصورتی کا انتقام لوں۔ اس موقعے پر اندھے راوی نے تیمور کی لنگڑی ٹانگ کی طرف اشارہ کیا اور داستان کے آخر میں پھر تیمور کی طرف اس طرح اشاہ کیا گویا وہ المقنّع کو اس سے تشبیہ دے رہا ہو۔ سیف الدین نے اسے سزا دینے کے لیے تلوار کے قبضے پر ہاتھ ڈالا لیکن تیمور نے اس کو روک دیا۔ اُسی وقت ایک سیاہ پوش قاصد نے آکر خبر دی کہ شہرِ سبز میں اولجائی آغا مرگئی۔

۳۲۔ آج تیمور کشمکش میں ہے۔ اُسے سلطان حسین کا فیصلہ کرنا ہے۔ اُسے قاضی زین

الدین کی بات یاد آتی ہے کہ عدل میں سازش کا مقام نہیں۔ وہ سوچ میں پڑ جاتا ہے، پھر بے آواز ہنستا ہے اور امیر بلخ کیخسرو کو بلوا کر کہتا ہے کہ میں اس مقدمے میں کوئی فیصلہ نہیں کروں گا۔ یہ تمہارا معاملہ ہے۔ تیمور کی آنکھوں کی معنی خیز چمک دیکھ کر کیخسرو کی بھی آنکھیں چمکنے لگتی ہیں اور وہ تیمور کے خیمے سے باہر نکل جاتا ہے۔

بابا زین الدین تہجد کی نماز سے مُنھ پھیر کر دعا کے لیے ہاتھ اُٹھاتا ہے اور کیخسرو سلطان حسین کا کٹا ہوا سر ہاتھ میں لیے تیمور کے خیمے کی طرف جا رہا ہے۔

خاتمہ: ''قاضی زین الدین نے دعا کے لیے ہاتھ اُٹھایا اور خدا سے ساری دنیا کے لیے دعا مانگی۔ اِن شہروں کے لیے جنھیں اب تک مسمار نہیں کیا گیا تھا، اِن شہریوں کے لیے جن کا قتلِ عام نہیں ہوا تھا، اِن عورتوں کے لیے جن کی عصمت دنیا بھر کے مکانوں میں محفوظ تھی، اِن بچوں کے لیے جو یتیم نہیں ہوئے تھے اور غلام نہیں بنے تھے اور جب وہ دعا مانگ رہا تھا تو کوئی اس کے دِل سے چپکے چپکے کہہ رہا تھا یہ سب بے کار ہے، یہ سب بے کار ہے۔
کیوں کہ وہ دونوں آنکھیں آہن پوش ہو چکی ہیں۔''

عزیز احمد کے تاریخی افسانے

(''خدنگِ جستہ''، ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'')(۱)

عزیز احمد کے یہ دونوں افسانے تیمور کے تاریخی واقعات پر مبنی ہیں، لیکن خود تیمور کی تاریخوں میں یہ واقعات بہت اُلجھے ہوئے ہیں، خصوصاً ان کی زمانی ترتیب کا صحیح تعین نہیں ہوسکا ہے۔ تیمور کے حالات کے اہم ترین ماخذوں میں ظفرنامۂ نظام الدین، ظفر نامۂ شرف الدین علی یزدی، ''زبدۃ التواریخ'' حافظ آبرو، ابنِ عرب شاہ کی ''عجائب المقدور فی اخبارِ نوابِ تیمور'' اور خود تیمور سے منسوب مگر مشکوک تزوکِ تیموری شامل ہیں۔ ان میں ظفرنامۂ نظام اور ''زبدۃ التواریخ'' کے سوا (۲) بقیہ کتابیں انگریزی ترجموں میں بھی دستیاب ہیں۔ عزیز احمد نے

---

(۱) ان افسانوں کے مندرجہ ذیل متن پیش نظر ہیں:
''خدنگِ جستہ'': مرتبہ مناظر عاشق ہرگانوی، بک امپوریم، پٹنہ ۱۹۹۸ء (پہلے یہ افسانہ رسالہ ''ماہِ نو'' میں پھر اسی رسالے کے ایک کتابی انتخاب میں شائع ہوا تھا)۔ ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'': ناشر کتاب کار، رام پور ۱۹۶۶ء (پہلے رسالہ ''نیا دور'' پاکستان میں شائع ہوا تھا)۔ یہ متن طباعت کی غلطیوں اور تحریفوں سے خالی نہیں ہیں۔ ان میں محسوس تحریفیں اتنی مضر نہیں ہیں جتنی وہ تحریفیں جن کے متعلق ہمیں احساس نہیں ہوتا کہ مصنف نے یہ نہیں کچھ اور لکھا ہوگا اور تحریر کے کئی جوہر چھپے رہ جاتے ہیں۔ اچھے مصنفوں کی تحریریں چھپائی میں قانونی دستاویزوں والی احتیاط چاہتی ہیں جو ہمارے یہاں ملحوظ نہیں رکھی جاتی۔
۲۔ میرے علم میں نہیں، مگر ممکن ہے اب تک ان دونوں کتابوں کے بھی انگریزی ترجمے شائع ہوگئے ہوں۔

یقیناً اِن کتابوں کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے، لیکن اِن کا سب سے بڑا ماخذ ہیرلڈ لیمب (یا ''لیم''؟) کی کتاب *Tamerlane the Earth Shaker* ہے۔

جس میں لیمب نے تیمور سے متعلق تقریباً تمام دستیاب مشرقی اور مغربی ماخذوں کو پیشِ نظر رکھا ہے اور سب سے زیادہ استفادہ ظفرنامۂ شرف الدین سے کیا ہے۔ لیمب تاریخی شخصیتوں کے متعلق منتشر اور ادھوری معلومات کو ایک لڑی میں پروکر بیان کرنے کا ماہر ہے۔ اپنی دوسری کتابوں کی طرح لیمب نے تیمور کے بیانیے کو بھی تاریخی سے زیادہ افسانوی انداز کا رکھا ہے۔ منظر ناموں کی ترتیب، موسموں اور لینڈ اسکیپوں کے بیان میں وہ تاریخی اور دیگر ماخذوں کی مدد سے اپنی تخئیل کو متحرک کر کے اِن میں اپنے بیانیے کی قوت اور زندگی بھر دیتا ہے۔ تاریخی واقعات میں غیرتاریخی جزئیات کے اضافے سے محاکاتی کیفیت پیدا کردینا لیمب کی خاص خصوصیت ہے اور شاید اسی لیے باوجودیکہ وہ اپنی تالیف میں اچھے سے اچھے مورخ کی طرح تحقیق اور کاوش کرتا ہے، اس کا شمار مورخوں میں نہیں ہوتا، نہ ناول نویسوں میں ہوتا ہے۔ تاریخ اور افسانوی بیانیے کا یہ امتزاج لیمب کی سب سوانحی کتابوں (چنگیز خان، جنی بعل، سکندر مقدونی، بابر، نورمحل، سلیمانِ فاتح وغیرہ) میں ملتا ہے اور اس کی شاید سب سے اچھی نمود ''چنگیز خاں'' میں ہوئی ہے جس کا اُردو ترجمہ لیمب کی زندگی ہی میں ہمارے زبردست مترجم مولوی عنایت اللہ دہلی نے کیا تھا، لیکن بعد میں عزیز احمد نے بھی اس کا ترجمہ کیا جسے اُردو ترجموں کے بہترین نمونوں میں رکھا جاسکتا ہے۔ عزیز احمد نے لیمب کی ایک اور کتاب "The March of the Barbarians" کا بہت عمدہ ترجمہ ''تاتاریوں کی یلغار'' کے نام سے کیا اور اِن ترجموں کو عزیز احمد کے کیے ہوئے دوسرے ترجموں کے مقابل رکھ کر آسانی سے فیصلہ کیا جاسکتا ہے کہ اُن کے قلم کو لیمب کی تحریر کا ترجمہ سب سے زیادہ راس آتا ہے۔ لیمب کی تیمور کا ترجمہ بھی اِس کی تحریری اجازت سے مولوی عنایت اللہ نے کیا۔ یہ ترجمہ غالباً اور اصل انگریزی کتاب یقیناً عزیز احمد کے پیش نظر تھی اور اِس نے واقعات کی فراہمی اور انتخاب میں اِن کو بہت سی عرق ریزی سے بچالیا۔ لیکن اس سہولت نے اُن کے لیے ایک مشکل بھی کھڑی کردی، وہ یہ کہ لیمب کا اسلوبِ بیان کچھ باتوں میں عزیز احمد کے ذاتی اسلوب سے مماثلت رکھتا ہے جس کی وجہ سے ایک نظر میں اِن پر لیمب کے خوشہ چین ہونے کا شبہ گزرتا ہے جو کہیں کہیں درست بھی ثابت ہوتا ہے۔ مولوی عنایت اللہ اپنے ترجمے میں لیمب کے اسلوب کی چند خصوصیتیں یوں

بیان کرتے ہیں:

"پیچیدہ اور طولانی مضامین کو مختصر عبارتوں میں، جو اپنے بطن سے کہیں زیادہ حامل خیالات ہیں۔

سُرعت اور روانی کے انداز میں بیان کر جانا اور وہ بھی اس طرح کہ رفتار کی تیزی میں ادبی خوبیاں برابر جھلکتی رہیں، خفیف اشاروں سے خیال کے لیے وسیع میدان پیدا کر دینے — ایسی چیزیں جن کی طرف نظر تک نہ جائے اِن کے حسین پہلو سامنے لے آنے — حسبِ ضرورت ہر اسم و فعل کی صفت میں ایک ہی موزوں اور پُر کیف لفظ سے کام لینا — بہت سے غیر متعلق واقعات کو ایک ہی سلسلے میں اس طرح کہہ جانا کہ بہ ظاہر ان میں تعلق معلوم ہونے لگے، نہ نظر اٹکے نہ خیال رُکے، تصویر کے بہت سے خطوط ندارد کر دینا پھر بھی صورت کا پورا نقش پردۂ نظر پر مکمل رکھنا۔"

ان خصوصیات پر گفتگو کرنے سے پہلے عزیز احمد کے یہاں لیمب سے استفادے کی ایک مثال کے دو اقتباس پیش کیے جاتے ہیں۔ بیان اولجائی خاتون اور تیمور کی شادی کا ہے۔ لیمب لکھتا ہے:

She bathed in Rose Water and Herlong dark tresses were washed first in oil of sesame, Then in hot milk until they cleaned as softly as silk. Then she was dressed in a gown of pomegranate red embroidered with gold flowers. The gown was sleeveless. Like the over-robe of silk stiffened with cloth of silver. Even her clear olive skin was tinted white with rice powder or white lead. A blue-black line was drawn over and between her eyebrows with wood juice.

(ترجمۂ عنایت اللہ: (اولجائی) عرقِ گلاب میں نہائی۔ لمبے لمبے سیاہ بالوں میں پہلے روغنِ سمسم مَلا گیا، پھر گرم دودھ سے بال دھوئے گئے یہاں تک کہ ریشم کے لچھوں کی طرح نرم ہو کر اُن میں اور بھی چمک پیدا ہو گئی۔ پھر ایک سُرخ قبا جس پر سنہرے گُل بوٹے تھے اسے پہنائی گئی۔ یہ قبا بغیر آستینوں کی تھی۔ پھر ایک لمبا جامہ جس کے کناروں پر بہت بھاری روپہلی کام تھا، پہنایا

گیا— صاف گندم گوں چہرہ چاولوں کے میدے اور سفیدے سے بہت گورا بنا ہوا تھا۔ دونوں بھنوؤں کے اوپر اور بیچ میں ایک سیاہ مائل نیلا خط کسی درخت کے پتوں کے عرق سے کھنچا ہوا تھا۔'')

عزیز احمد بیان کرتے ہیں:

''انگہ نے اسے گرم پانی سے نہلایا جس میں گلاب کی پتیاں پڑی ہوئی تھیں۔ اس کے بالوں میں یاسمین کا تیل لگایا جو جلائروں کے پاس ہندوسندھ کے بادشاہ نے تحفتاً بھیجا تھا۔ پھر اِن بالوں کو بکریوں کے گرم گرم دودھ میں دھویا۔ پھر اسے سُرخ سُرخ چینی شہاب— جیسے ریشم کا ملبوس پہنایا جس پر سنہرے پھول کڑھے ہوئے تھے اور جس کے حاشیوں پر چنار کی پتیاں روپہلے رنگ میں بنی ہوئی تھیں— اس کے چہرے اور اس کے ہاتھوں پر پسے ہوئے چاولوں کا غازہ لگایا اور اِس کے اَبروؤں پر نیلگوں سُرمے کی تحریر لگائی۔'' (خدنگِ جستہ)

اسی بیان میں آگے بڑھ کر لیمب بتاتا ہے:

"Story-Tellers came and squatted among them and mellow voices recited well-rememberd tales... The listeners knew the stories as well as the tellers and would have felt cheated if a phrase had been altered or left out of the interminable, droning narratives."

(ترجمہ عنایت اللہ: داستان گو — ایسے قصے— سنانے لگے جو سننے والوں کو پہلے سے یاد تھے۔ قصوں کا مضمون جتنا کہنے والوں کو معلوم تھا اتنا ہی سننے والوں کو بھی معلوم تھا۔ اگر قصے کے لے وار سلسلے میں کہیں کوئی جملہ چھوٹ جاتا یا اس کو بدل کر کہا جاتا تو سننے والے ناک بھوں چڑھانے لگتے۔'')

عزیز احمد لکھتے ہیں:

''براتیوں کے درمیان راوی آن بیٹھے— انہوں نے داستانیں شروع کیں— دو تین بوڑھے تاتاری برابر راوی کو ٹوکتے جارہے تھے کہ اب کیا بکواس کررہا ہے۔ یہ بول یوں نہیں یوں ہے۔'' (خدنگِ جستہ)

اِن دونوں اقتباسوں کے کچھ حصے (لیمب کے یہاں سے کم، عزیز احمد کے یہاں سے زیادہ) حذف کر دیے گئے ہیں اور صرف وہ اجزا پیش کیے گئے ہیں جو عزیز احمد کا لیمب سے استفادہ کرنا ثابت کرتے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ یہ استفادہ تاریخی حقائق کے اخذ کرنے تک محدود نہیں رہا ہے بلکہ کچھ بڑھ کر لیمب کے بیانیے کے تخیلی اور افسانوی عناصر تک پہنچ گیا ہے۔ اور اس نوع کے استفادے کی مثالیں دونوں افسانوں میں متعدد جگہوں پر ملتی ہیں، اتنی کہ کوئی سنسنی پسند نقاد فقط اِن مثالوں کو جمع کر کے اور اُن کے مقابل لیمب کی عبارتیں دے کر یہ تاثر پیدا کر سکتا ہے کہ یہ افسانے عزیز احمد سے زیادہ لیمب کی تصنیف ہیں اور عزیز احمد نے لیمب کی بازگوئی کی ہے۔ البتہ یہ تاثر لانے کے لیے اِن افسانوں، بلکہ پورے عزیز احمد کو دیانت داری سے نہ پڑھنا شرط ہے، عزیز احمد ہی کو نہیں، لیمب کو بھی۔

واقعہ یہ ہے کہ لیمب کو پڑھتے وقت کبھی کبھی یہ گمان ضرور ہوتا ہے کہ عزیز احمد انگریزی میں لکھ رہے ہیں، لیکن عزیز احمد کو پڑھتے ہوئے یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ لیمب اُردو میں لکھ رہا ہے، اس لیے کہ مشترک عناصر کے باوجود عزیز احمد کے یہ افسانے پورے تمرکز اور جذباتی لوٹ کے ساتھ تیمور گورگان، اور کبھی اولجائی خاتون آغا، اور گاہ گاہ خود عزیز احمد کے باطن سے ہو کر نکلتے معلوم ہوتے ہیں اور مقدرات کے مقرر کیے ہوئے راستے پر بڑھتے ہوئے اپنے ناگزیر انجام کو پہنچتے ہیں۔ لیمب کی تحریر اس خصوصیت سے تقریباً عاری ہے۔

اور مولوی عنایت اللہ نے اسلوب کی جو خصوصیتیں لیمب سے منسوب کی ہیں وہ بے شک لیمب کے یہاں موجود ہیں، وہ عزیز احمد کے یہاں بھی بہت پہلے سے موجود ہیں، لیکن دراصل یہ بیانیے اور تاریخی فکشن کے استادِ اعظم فلابیر کے اسلوب کی بہت سی خصوصیتوں میں سے چند عمومی اور سامنے کی خصوصیتیں ہیں۔ لیمب کو پڑھ کر بہ آسانی محسوس ہو جاتا ہے کہ اس کے ذہن پر فلابیر کا ناول ''سلامبو'' چھایا ہوا ہے۔ عزیز احمد کا فلابیر اور ''سلامبو'' سے بے خبر یا غیر متاثر رہنا قیاس میں آنے والی بات نہیں ہے۔ عزیز احمد کے عمومی اسلوب کا لیمب سے متاثر نظر آنا زیادہ تر اِس سبب سے ہے کہ یہ دونوں فلابیر کے اثر میں ہیں (البتہ فلابیر کا سفاکی کی حد تک سرد مہر اور لاشخصی رویہ دونوں میں سے کسی نے اختیار نہیں کیا ہے۔)

دونوں افسانوں میں عزیز احمد نے فلیش بیک کی تکنیک سے بہت کام لیا ہے۔'' جب

آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' تو اوّل اور آخر کو چھوڑ کر تقریباً پورا کا پورا فلیش بیک میں ہے، ''خدنگِ جستہ'' میں بھی اولجائی کی شادی، راویوں کی زبانی چنگیز کی پہلی بیوی بورتے ئی کا قصہ، امیر کازغان کی موت وغیرہ کے واقعات اولجائی کی یادوں کے روپ میں بیان ہوئے ہیں۔ اسی لیے اِن افسانوں کے واقعات محض تاریخی بیانات ہو کر نہیں رہ گئے ہیں بلکہ مرکزی کرداروں کی ذاتی واردات معلوم ہونے لگے ہیں۔

اور دونوں افسانوں کا بنیادی موضوع بڑی مضبوطی کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔ ''خدنگِ جستہ'' میں تیمور کی ٹانگ پر لگنے والا تیر اُسے کسی حد تک اپاہج، کسی حد تک قابلِ رحم، کسی حد تک حقیر، اور بڑی حد تک بے ضرر بنا سکتا ہے۔ اُس حوصلہ مند قسمت آزما فاتح کے خوابوں کے لیے یہ تیر تیر قضا ہے، لیکن وہ قضا قدر پر راضی ہو کر بیٹھ رہنے کے بجائے اس قدر دہشت ناک بن کر اُٹھتا ہے کہ سالم جسموں والی آبادیاں اس لنگ کھاتے ہوئے سردار سے پناہ مانگ جاتی ہے۔ تاریخ اس خدنگِ جستہ کو اتنا انقلاب انگیز نہیں بتاتی لیکن عزیز احمد کے یہاں، کسی بھی قسم کی شدّتِ بیان کے بغیر، ابتدا ہی میں احساس ہونے لگتا ہے کہ یہ تیر کوئی بھیانک چیز ہے اور اس کا پلّہ بہت دور تک ہے:

> ''ایک معمولی سا تیر اس کے گھٹنے کی ہڈّی کے پاس کھٹک رہا تھا۔ تیمور نے ڈھال سے اپنا منھ اور گردن بچاتے بچاتے گھوڑے پر جھک کر تیر نکالنا چاہا کہ ایک اور تیر، اِس مرتبہ بڑی جھنکار سے، اُس کے ہاتھ پر لگا، اور اُس نے محسوس کیا کہ اُس کے ہاتھ کی ہڈّی چور چور ہو گئی ہے۔ بائیں ہاتھ سے اِس نے پہلے ہاتھ کا تیر کھینچا جو پورا نکل آیا، اور پاؤں میں جو تیر لگا تھا وہ ٹوٹ گیا اور لکڑی کی کرچیں چھوٹی چھوٹی، ٹیڑھی ٹیڑھی کیلوں کی طرح خون میں نہا گئیں۔''

اسی میدانِ جنگ میں فتح کے بعد:

''اور اب تیمور نے محسوس کیا کہ اندر سے اس کی طبیعت میں ایک طرح کی تلخی پیدا ہو رہی ہے۔ عمر میں شاید پہلی اور آخری بار اُس نے تعاقب نہ کرنے کا فیصلہ کیا۔ اُس نے ایلچی بہادر کو تعاقب کے احکامات دیئے اور اپنے بائیں ہاتھ سے جاکو برلاس کا آہنی بازو تھام کے کہا، ''خیموں کی طرف چلو۔''

''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں۔'' میں تیمور اپنے پرانے رفیق اور بعد کے حریف سُلطان حسین جلائر کو، جو اِس کی چہیتی مرحومہ بیوی اولجائی خاتون کا بھائی بھی ہے، شکست دینے کے بعد بڑی ذہنی کشمکش سے گزر کر بالآخر اُس کو مکر سے قتل کرا دیتا ہے اور اسی کے ساتھ آئندہ کے لیے عدل اور رحم کی طرف سے آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ ''خدنگِ جستہ'' کی طرح اس افسانے کی ابتدا بھی عزیز احمد نے اس طرح کی ہے کہ وہ ہمارے سامنے ایک بھیانک انجام کی طرف مبہم سا اشارہ کرتی معلوم ہوتی ہے:

> ''ویران مینار کی سیڑھیوں پر شکست خوردہ تاجدار کو انجام کا انتظار تھا۔ قزل قُم اور قرا قم کی شطرنج پر ایک ایک کر کے سب مہرے پٹ چکے تھے۔ شہہ مات پر شہہ مات۔ بامیان کے اسپ اور کابل کے پیادے، سب نثار ہو چکے تھے۔ قرشی میں امیر موسیٰ کا رُخ کب کا کام آ چکا تھا۔ توران کے اشتر اور منگول فرزیں، اور اب شاہ اکیلا تھا، زچ ہو چکا تھا۔ مگر جنگ کی شطرنج کھیل کی شطرنج سے الگ تھی۔ زچ ہونے پر بھی ملک الموت کے پَروں کی پھڑ پھڑاہٹ اُسی طرح سنائی دیتی تھی اور اب چنگیز کی نسل کے آخری جلائر تاجدار سلطان حسین کو اس کا انتظار تھا کہ اِس ویران مینار میں اُس کے گوشت کے آر پار ہڈیوں تک پہلے کون سا حربہ پہنچے گا، چلچلاتی ہوئی دھوپ میں چکّر لگاتے ہوئے کرگسوں کی چونچیں یا تیمور کے کسی سپاہی کا خنجر؟''

اس آغاز ہی سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ کسی پیچیدہ کشمکش والی داستان کا پیش خیمہ ہے۔ واقعہ بھی یہ ہے کہ ''خدنگِ جستہ'' کی کہانی نسبتاً سیدھی سادھی اور جذباتی پیچ و خم سے خالی ہے۔ دونوں افسانوں کو پڑھنے سے احساس ہوتا ہے کہ یہ ''جب آنکھیں—'' کی تمہید ہے جس میں عزیز احمد تیمور، اولجائی اور سلطان حسین کے کرداروں کو قائم کرتے ہیں اور تیمور کی حوصلہ پرستی اور شجاعت، حسین کی دلاوری اور غیر ذمہ دارانہ خودرائی، اور اولجائی کی دل آویز اور مسرت پاش شخصیت کو پڑھنے والے ذہن میں جاگزیں کر دیتے ہیں، کچھ اس طرح:

> تیمور: ''اس کا دل بے اختیار شطرنج کھیلنے کو چاہنے لگا، مگر اس نے شطرنج نہیں منگائی اور پھر غافل ہو گیا۔ اب خیمے کی چھت پر، دیواروں پر، قالینوں پر، بستر پر ہر طرف شطرنج کے مہرے ہی مہرے تھے، صنوبر کی لکڑی کے تختے اور

چینی فرزیں، سمرقندی رُخ، تاتاری پیادے، عربی اسپ، ہرطرف سے شہہ پر شہہ پڑ رہی تھی اور اس کی پیشانی کی رگیں اس طرح پھڑک رہی تھیں کہ گویا کوئی دم میں پھٹنے والی ہیں اور جب اُس نے نیم غشی کے عالم میں دیکھا کہ — ساری دنیا بساط ہی بساط ہے تو اِس کے تھکے ہوئے دماغ نے فتح کا نشہ محسوس کیا، اپنے آپ پر، بیماری پر، اپنے دشمنوں پر، دنیا پر، یہ کہ کاسۂ سر سے لرزنے والے تیمور پر شاطر تیمور، شہہ مات دینے والے تیمور، شہہ مات سے بچنے والے تیمور نے فتح پالی ہے اور اُس کے دِل میں ایک طرح کی پُرغرور حرارت پیدا ہوئی اور وہ پسینے میں شرابور ہوگیا۔''

سُلطان حُسین: ''ہمیشہ کی طرح — سلطان حسین کے سپاہی پھر لاپتا تھے۔ بھاگے تو وہ اِن بجستانیوں کے سامنے کیا ہوں گے، ہاں یہ بات ضرور تھی کہ کبھی سلطان حسین نے لڑائی میں اُس کے نقشے کے مطابق لڑنا مناسب سمجھا اور کبھی نہ سمجھا اور جب نہ سمجھا تو ہمیشہ خود اِس کو اور اپنے آپ کو مصیبت میں گرفتار کیا۔'' اولجائی: ایجاب وقبول کے وقت وہ ذرا شرمائی، کچھ کچھ سہمی، پھر ڈھیٹ ہوکے اُس نے ہاں کہا اور پہلی مرتبہ محبت سے تیمور کی طرف دیکھا جس کے چہرے پر ہنسی نہ تھی، غصّہ بھی نہ تھا۔ ایک عجیب طرح کی خشک متانت تھی جو اس ریشم اور زر و جواہر سے لدی ہوئی دلہن کی سمجھ میں نہیں آئی اور اس نے پھر ایک بار کھلکھلا کے ہنسنا چاہا اور بڑی مشکل سے ہنسی ضبط کی۔''

''جب آنکھیں —'' میں یہ کردار اپنی پوری قوت کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ اس افسانے کا بڑا حصّہ تیمور کی گزشتہ زندگی کے فلیش بیک کی صورت میں ہے اور یہ فلیش بیک خود تیمور کے حافظے میں رونما ہو رہا ہے۔ تیمور کی زندگی کے کثیر التعداد واقعات میں سے عزیز احمد نے صرف اُن واقعات کو چُنا ہے جن کو سلطان حسین اور اولجائی سے بھی ربط ہے۔ فلیش بیک میں اولجائی کی یاد بار بار تیمور کو تڑپاتی ہے جس سے عزیز احمد یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ تیمور کو اپنی اس پہلی بیوی سے لگاؤ تھا۔ لیکن فلیش بیک شروع ہونے سے پہلے ہی تیمور کے خیمے میں قیدی سلطان حسین کی حاضری کے وقت کا یہ منظر اس لگاؤ کو زیادہ قوت اور فن کاری کے ساتھ پیش کرتا ہے:

''پھر اُس نے اپنے اس رقیب، اس عزیز کی طرف دیکھا جو اولجائی کا بھائی تھا— اور جب تیمور کو اولجائی یاد آئی، تو اس کی آنکھوں سے آنسو نہیں نکلے، لیکن ایسا معلوم ہوا کہ کسی نے اوپر سے نیچے تک اُس کے دل کو بڑھئی کے آرے سے چیر دیا ہے— سلطان حسین میں اولجائی سے ذرا سی مشابہت تھی۔ وہ کشادہ پیشانی، وہی ذرا ذرا پھیلی ہوئی ناک اور پھڑکتے ہوئے نتھنے اور تیمور نے ایک جذبہ سا محسوس کیا کہ وہ اُٹھ کر اپنے اس خون کے پیاسے دشمن سے بغل گیر ہو جو اس کی محبوبہ کا بھائی تھا، لیکن سنگین آنکھیں، فولادی اعصاب پھر سنگ و آہن کے ہو گئے۔''

''جب آنکھیں—'' کے فلیش بیک قابل غور ہیں۔ یہ تین طرح کے ہیں۔ سب سے زیادہ تعداد میں وہ فلیش بیک ہیں جن میں عزیز احمد بتاتے ہیں کہ تیمور کیا یاد کر رہا ہے۔ ان میں راوی خود عزیز احمد ہیں اور تیمور کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں ہے، مثلاً:

''اس نے ایک ہاتھ مار کر تمام مہرے بکھیر دیئے اور اپنے اور سلطان حسین کے متعلق سوچنے لگا۔'' (نمبر ۴)

''تیمور نے اپنے خیمے میں لیٹے لیٹے— خانہ جنگی کے وہ تین سال یاد کیے۔'' (نمبر ۵)

''اور پھر تیمور نے یاد کیا کہ اُس کے دشمنوں کے بعد اُس کے دوستوں کی باری تھی۔'' (نمبر ۶)

''تیمور کروٹیں بدلتا رہا اور یاد کرتا رہا''— (نمبر ۸)

صرف ایک فلیش بیک (نمبر ۹، نمبر ۱۰) تیمور کی زبانی آپ بیتی کی صورت میں بیان ہوا ہے:

''ہم امیر تیمور گورگان جو ربع مسکون کو تسخیر کر کے رہیں گے، ہمیں اپنی عظمت کی قسم ہے کہ اولجائی کی یاد دِل سے محو نہیں ہوتی۔''

اور ایک آخری فلیش بیک (نمبر ۲۱، نمبر ۳۱) انوکھا اور غیر متوقع ہے۔ افسانے کے سارے فلیش بیک جیسا کہ عموماً ہوتا ہے اور اصولاً ہونا چاہیے، اصل کہانی کے لمحۂ حال، سلطان حسین کی اسیری کی رات، سے پہلے کے وقتوں کے ہیں اور تیمور کی یادوں کا حصہ ہیں۔ لیکن یہ

آخری فلیش بیک ماضی کے وقتوں کو، اور لمحۂ حال کو پھلانگتا ہوا مستقبل میں پہنچ جاتا ہے اور اس کو حسین کی اسیری اور قتل کی رات کے برسوں بعد رونما ہونا ہے۔ یہ فلیش بیک تیمور یا عزیز احمد کے بجائے تیموری مورخ نظام الدین کی زبانی بیان ہوتا ہے، پھر نظام الدین کے وسیلے سے ایک تیموری امیر سیف الدین کی زبانی ماضی کی طرف، لمحۂ حال سے پیچھے کی طرف لوٹتا ہے اور سیف الدین کے وسیلے سے قلعۂ نخشب کے ایک اندھے راوی کی زبانی ماضی بعید کی ایک داستان سناتا ہے۔ عزیز احمد بیانیہ تکنیک کے استاد ہیں اور ایسی غیر متوقع فن کاریاں انہیں سے متوقع ہیں۔ لیکن فلیش بیک کے یہ تین استعمال محض تنوع کی خاطر نہیں ہیں۔ آخری فلیش بیک میں عزیز احمد کی فن کاری عروج پر پہنچ گئی ہے۔ اس فلیش بیک کو انہوں نے اولجائی کی موت کے لیے استعمال کیا ہے۔ انھوں نے اس کی بیماری کا بھی ذکر نہیں کیا ہے، بلکہ اس بات کی کوشش کی ہے اور اس میں کامیاب بھی ہوئے ہیں کہ قاری کے ذہن سے اولجائی محو ہو جائے۔ مورخ نظام امیر سیف الدین سے پوچھتا ہے کہ تیمور اور سلطان حسین کی رفاقت جانی دشمنی اور انجام کار حسین کے قتل تک کس طرح پہنچ گئی۔ سیف الدین سرور کے عالم میں اس سوال کا طول طویل جواب شروع کرتا ہے، قلعۂ نخشب کی فتح کے بیان تک پہنچتا ہے، اس اندھے راوی کے ذکر تک آتا ہے جس نے تیمور کو المقنع اور ماہِ نخشب کی داستان سنائی تھی، خود مزے لے لے کر راوی ہی کے لفظوں میں داستان کی بازگوئی کرنے لگتا ہے۔ ابھی سلطان حسین اور تیمور کی آویزشوں کا بہت سا بیان باقی ہے کہ اچانک راوی کی داستان کے بیچ میں ایک قاصد آ کر تیمور کو خبر دیتا ہے:

"شہر سبز میں اولجائی ترکان آغا بیمار تھی، اس کا انتقال ہو گیا۔"

اندھا راوی بول اُٹھتا ہے:

"اپنا اپنا نصیب۔ کسی کا نصیب رنجِ گنجِ شائگاں، کسی کا نصیب گنجِ رنجِ رائگاں۔"

اور فلیش بیک مورخ نظام کے بیان کو، امیر سیف الدین کے بیان کو، اندھے راوی کی داستان کو ناتمام چھوڑ کر ختم ہو جاتا ہے۔ عزیز احمد جانتے تھے کہ اولجائی کی موت کو، شہر سبز میں بیمار پڑ کر مر جانے والی مجہول اور غیر ڈرامائی موت کو، پُر اثر منظر بنا کر دکھانا مشکل ہی نہیں، نامناسب بھی ہوگا۔ انہوں نے کمال یہ کیا کہ اس موت کو نہیں، اس کی صرف خبر کو افسانے

کا نقطہ عروج بنا دیا۔ اس فلیش بیک ہی میں ہم نظام الدین کی طرف متوجہ ہوتے ہیں، پھر امیر سیف الدین کے بیان کو دل چسپی سے سننے لگتے ہیں، پھر راوی کی داستان میں کھوجاتے ہیں اور فلیش بیک کے سارے سیاق و سباق بھول جاتے ہیں۔ تب اچانک یہ خبر ہمارے ذہن پر ہتھوڑے کی طرح پڑتی ہے کہ اولجائی مرگئی۔

اس فلیش بیک سے عزیز احمد نے ایک اور ضروری کام لیا ہے۔ ابھی تک انہوں نے تیمور کی یادوں کے جو فلیش بیک دکھائے تھے ان میں اولجائی کا وجود اس طرح سرایت کیے ہوئے تھا کہ خیال ہوتا تھا تیمور کو سلطان حسین سے صرف اس لیے نفرت ہوگئی ہے کہ اس نے اولجائی کو اذیت پہنچائی۔ یہ آخری فلیش بیک اس خیال کو ذرا دھندلا دیتا ہے اور اب (نمبر ۱۴) تیمور ایک مدبّر کی طرح، اقتدار کی جنگ کے ایک فریق کی طرح، اپنے اور حسین کے معاملے کو دیکھتا ہے:

> ''سلطان حُسین اُس کا رفیق بھی تھا، عزیز بھی تھا۔ دونوں نے ساتھ مل کر مغلوں کا مقابلہ کیا۔ سلطان حسین جو جلائر تھا، تاجدار تھا، اب تاج چھوڑ کر خانۂ کعبہ ہجرت کے لیے جانا چاہتا تھا، لیکن اس کا یقین تھا کہ پھر یورش کرے گا، پھر غدّاری ہوگی، پھر حقیر اور بے چارہ دشمن خروج کرے گا۔''

اس کی موت کے پورے دو سو سال بعد تخت نشین ہونے والا اس کی نسل کا بادشاہ جہانگیر اپنی توزک میں لکھے گا کہ سلطنت رشتہ داریوں کی تاب نہیں لاسکتی (''سلطنت خویشی و فرزندی رابرنمی تابد'')۔ اور اس وقت تیمور نے بھی دیکھا کہ

> ''اِس جنگل میں کوئی کسی کا بھائی نہیں تھا، کوئی کسی کا عزیز نہیں تھا۔''

وہ سوچتا ہے:

> ''کیا کہا تھا قاضی زین الدین نے کہ عدل میں سازش کا مقام نہیں؟''

عزیز احمد بتاتے ہیں کہ قاضی کی یہ بات یاد کر کے۔

> ''تیمور کی پیشانی کی تینوں لکیریں گہری ہوئیں، پھر اُس نے آہستہ آہستہ بے آواز قہقہہ لگایا اور نقیب کو حکم دیا کہ بلخ کے امیر کیخسرو کو اس کے خیمے سے جگا کے بُلا لائے۔''

عزیز احمد اس بے آواز قہقہے کا سبب نہیں بتاتے۔ لیکن سبب ظاہر ہے یہی تھا کہ عدل

میں سازش کا مقام تو یقیناً نہیں ہے، لیکن اقتدار کی جنگ میں عدل کا بھی مقام نہیں ہے۔ اسی لیے تیمور نے امیر بلخ کو اپنے خیمے میں بلا کر کہا:

"میں تمھیں کوئی حکم نہیں دیتا۔ نہ قصاص کا، نہ خوں بہا کا۔ میں اس مقدمے کا کوئی تصفیہ نہ کروں گا۔ اس کا تصفیہ میرا نہیں، تمہارا معاملہ ہے۔"

اس طرح تصفیہ سے انکار کر کے تیمور عدل کو اپنی راہ روکنے سے روک دیتا ہے۔ اسی کے ساتھ اپنی آنکھوں کی ایک ہلکی سی چمک سے کیخسرو پر اپنا عندیہ بھی ظاہر کر دیتا ہے، اور کیخسرو جا کر حسین کا سر کاٹ لاتا ہے۔ افسانے کا یہ انجام اس لحاظ سے عجیب و غریب ہے کہ یہ قطعاً حسبِ توقع ہوتے ہوئے بھی پڑھنے والے کو کسی بڑے ڈرامائی خاتمے کی طرح محسوس ہوتا ہے۔ قولِ محال کی یہ کیفیت عزیز احمد نے اپنے اسی آخری، سہ منزلہ، فلیش بیک سے پیدا کی ہے۔

اور وہ تنہا فلیش بیک جو خود تیمور کی زبان سے ادا ہوا ہے، وہ بھی محض تنوع کی خاطر نہیں ہے۔ اس فلیش بیک کو ہٹا دیا جائے تو پورے افسانے کی حیثیت وقائعِ امیر تیمور گورگان کی سی ہے جس کے بیان کرنے والے نے تیمور کی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں سمیت اس کا ایک جاندار مرقع تیار کیا ہے۔ اس فلیش بیک میں اچانک وقائع نگار بیچ سے ہٹ جاتا ہے اور ہماری ملاقات براہِ راست تیمور سے ہوتی ہے جو غیر جذباتی، تقریباً معروضی انداز میں سوچ رہا ہے، اور اس کی سوچ میں آ کر یہ موضوعی فقرہ بھی بس ایک بیان واقع ہو کر رہ جاتا ہے:

"میں، تیمور، جب اولجائی کو یاد کرتا ہوں تو دِل سینے سے باہر نکل آتا ہے۔"

اس فلیش بیک کا پہلا جز (نمبر ۹) یوں ختم ہوتا ہے:

"ہمارے تین گھوڑے تو بدخشانی سپاہیوں نے چرا لیے تھے۔ ایک گھوڑا میرے پاس رہ گیا جس پر میں نے اولجائی کو سوار کیا اور اپنے ہاتھوں میں اُس گھوڑے کی لگام تھامی — اور ہم دونوں چلے۔ اُس زمانے میں میں کئی فرسخ پیدل چل سکتا تھا۔ میں لنگڑا نہیں ہوا تھا۔"

اور دوسرا جز (نمبر ۱۰) اسی فقرے سے شروع ہوتا ہے:

(''میں لنگڑا نہیں ہوا تھا—'')

کسی بھی جذباتی ردِ عمل کے بغیر صرف اِس تکرار نے اُس ٹیس کو جو تیمور کے دِل میں اپنی جسمانی معذوری کے احساس سے اُٹھی ہے، ہمارے دِل تک پہنچا دیا ہے۔

اور اسی فلیش بیک میں وہ جملہ بھی ہے جو تیمور کی خود اعتمادی، دلیری اور بلند نگاہی کا ایسا نقش بنا دیتا ہے جو دونوں افسانے مل کر بھی نہیں بنا سکتے تھے۔ یہ ان افسانوں کا بلیغ ترین جملہ ہے جس پر عزیز احمد بجا طور پر فخر کرتے ہوں گے اور عجب نہیں کہ اسی ایک جملے کی خاطر انہوں نے اس فلیش بیک کی نوعیت بدلی ہو۔ یہ جملہ اپنے پس منظر کے ساتھ یوں ہے:

''پھر میں نے سلطان حسین کو دیکھا، خوارزم کے نائب والی کے بہت قریب۔ ایک وار میں اُس نے پرچم بردار کا ہاتھ قلم کر کے پرچم گرا دیا، اور دانت میں عنان پکڑے، تلوار سونتے وہ نائب والی کی طرف بڑھ رہا تھا کہ خوارزمیوں نے اسے چاروں طرف سے گھیر لیا۔ میں نے جاکو برلاس سے کہا کہ وہ اولجائی کے قریب ہی رہے۔ مجھے اولجائی کے چہرے پر ہراس کی شکنیں اچھی طرح یاد ہیں۔ پھر میں نے بسم اللہ کہہ کر اپنا گھوڑا بڑھایا۔ سُلطان حسین کار ہوار تنگ سے حلقے میں چکر کاٹ رہا تھا اور چاروں طرف تلواریں چمک رہی تھیں۔ میں نے—

خیر، میں اُسے خوارزمیوں سے چھڑا لایا۔''

خودستائی کی طرف بڑھتے بڑھتے اچانک رُک کر ''— خیر، میں اُسے خوارزمیوں سے چھڑا لایا'' پر بات ختم کر دینے میں قوت اور معنی خیزی اسی لیے پیدا ہوئی ہے کہ یہ جملہ خود تیمور سے، اور اُس کے مقال میں نہیں خیال میں، ادا ہوا ہے۔ اگر عزیز احمد راوی کی حیثیت سے بتاتے کہ خیر، وہ اُسے خوارزمیوں سے چھڑا لایا۔ یا تیمور ہی کسی اور شخص سے کہتا ''خیر، میں اُسے خوارزمیوں سے چھڑا لایا،'' تو اس کی تاثیر جس طرح تبدیل بلکہ زائل ہوتی اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

میر انیسؔ کے ایک میزبان نے حیدرآباد میں اُن سے چند ملاقاتوں کے بعد اپنے بھائی کو لکھا تھا کہ انیسؔ "نہایت خوش تقریر ہیں کہ انسان محو ہو جاتا ہے۔ اگر کسی بات کا ذکر کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس سے بہتر کچھ نہیں ہو سکتا۔" عزیز احمد کے ان افسانوں کو پڑھتے ہوئے یہ بیان بار بار یاد آتا ہے۔ انہوں نے ان افسانوں کی ترتیب میں مختلف اجزا کو اس طرح کھپایا ہے کہ ہر جز کہانی کے لیے ناگزیر اور اپنے محل پر مناسب ترین معلوم ہونے لگا ہے، یہاں تک کہ بورتے ئی کی داستان کو بھی (جو "خدنگِ جستہ" میں دو موقعوں پر بیان ہوئی ہے) اور المقنع کی داستان کو بھی جو امیر سیف الدین نشے کی ترنگ میں سناتا ہے، افسانوں کی بافت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

ان افسانوں کو پڑھ کر عزیز احمد کی قدرتِ تحریر اور خیال اور بیان کو ہم آہنگ کر دینے میں اِن کے غیر معمولی سلیقے وغیرہ کا اندازہ تو ہو جاتا ہے اور یہ اندازہ ان کے دوسری قسم کے افسانوں کو پڑھ کر بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اُن جانکاہ مراحل کا اندازہ خود عزیز احمد کے سوا شاید کسی کو نہیں ہو سکتا جن سے انہیں ان تیموری افسانوں میں اس لیے گزرنا پڑا ہوگا کہ وہ تاریخِ محض یا طبع زاد کہانی نہیں بلکہ تاریخی فکشن لکھ رہے تھے۔

تاریخِ محض کے برخلاف تاریخی فکشن میں فقط مطالعہ یا علمِ محض کافی نہیں ہوتا بلکہ طبع زاد فکشن کی طرح اس میں تخیئل کو بھی پوری طرح بروئے کار لانا پڑتا ہے۔ لیکن طبع زاد فکشن کے برخلاف تاریخی فکشن میں تخیئل کو بے لگام نہیں چھوڑا جا سکتا بلکہ اس کو تاریخ کے علم کا اور اس کے ساتھ کئی دوسرے علوم کا تابع رکھنا پڑتا ہے۔ تیمور پر تاریخی افسانہ لکھنے والا اگر جنگ کا بیان کرے گا تو تاریخ اس کو نہیں بتائے گی کہ میدانِ جنگ کے اطراف کی پہاڑیوں کا رنگ کیسا تھا۔ یہ اس کو وسطِ ایشیا کے جغرافیا کا علم بتائے گا۔ تاریخ اس کو صرف کرداروں اور ان کے قبیلوں کے نام بتا دے گی، مگر اسے عمرانیات، مصوّروں کے مرقعوں، پرانے سفرناموں سے لے کر قصہ حاجی بابا اصفہانی قسم کی چیزوں تک سے رجوع کر کے اِن کرداروں کی شکل صورت، قد و قامت، لباس، مزاج، عادت و اطوار کا پتہ لگانا اور اس تمام معلومات کو بیانیے کی لڑی میں اس طرح پرونا ہوگا کہ اُس پر تاریخی تحقیق کا گمان نہ ہونے پائے۔ پڑھنے والے کو اِن جانکاہ مراحل کی نہ خبر ہوتی ہے نہ پروا۔ وہ تو صرف یہ دیکھتا ہے کہ جو کچھ بیان ہو رہا ہے وہ اس کے دِل کو لگتا ہے یا نہیں، اور وہ اطمینان کے ساتھ فیصلہ کر دیتا ہے کہ فلاں لکھنے والے نے فلاں دور

یا فلاں تاریخی شخصیت کی ''حقیقی'' تصویر پیش کی ہے یا نہیں پیش کی ہے، درحالے کہ اس کے فرشتوں کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ کھوئے ہوئے ماضی کی وہ دھندلائی ہوئی تصویر حقیقت میں کیسی تھی، اور کسی تاریخی تصنیف کے بارے میں وہ اس قسم کا فیصلہ صادر کرنے کی ہمت نہیں کر سکتا۔ ہوتا یہ ہے کہ کسی تاریخی موضوع، خصوصاً قدرے مانوس تاریخی موضوع کا ایک تصوراتی نقش پڑھنے والے کے ذہن میں پہلے سے قائم ہوتا ہے، اور یہ نقش حقیقت کے قریب ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی ہو سکتا، تاریخی فکشن لکھنے والے کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے بنائے ہوئے نقش کو اس طرح پیش کرے کہ پڑھنے والے کو اپنا تصوراتی نقش بدلتا ہوا محسوس نہ ہو، خواہ حقیقتاً وہ بدل بھی جائے۔ کشور کشاؤں کے سلسلے کے آخری بڑے فاتح نپولین کو کون پڑھنے والا منیم جی والی عینک لگائے دیکھنا پسند کرے گا، لیکن وہ عظیم فاتح ایسی عینک لگاتا تھا اور اچھا لکھنے والا نپولین کا ایسا نقش بنا سکتا ہے کہ یہ عینک اس کے تصوراتی نقش کو مسخ کرنے کے بجائے اس کے چہرے کا جز معلوم ہونے لگے۔ لیکن یہ نقش بنانے میں لکھنے والے پر جو گزر جائے گی اُس کا اندازہ صرف اُسی کو ہو سکتا ہے۔ عزیز احمد نے تیمور کا نقش اس طرح بنایا ہے کہ ہمیں پتا بھی نہیں چلتا کہ ہمارے اپنے ذہن میں تیمور کا جو نقش تھا اُسے عزیز احمد کا تیمور مستحکم تر کر رہا ہے، یا بدل رہا ہے، یا بگاڑ رہا ہے۔

عزیز احمد کے کثیر المطالعہ ہونے کا ہمیں علم ہے، ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ وہ مشرقیات کے بڑے عالم تھے، لیکن ہمیں یہ معلوم نہیں کہ خاص ان افسانوں کے لیے انھوں نے مزید کتنا اور کیسا مطالعہ کیا، البتہ کچھ کچھ اندازہ ہوتا ہے کہ ان افسانوں کے جزئیات کی پیشکش میں انھوں نے صرف تخیل پر تکیہ نہیں کیا ہے۔ فلابیر کی ''سلامبو'' چھپ کر آئی تو سان بونے — اور سان بو کوئی کم وزن عالم نہیں تھا۔ اس کتاب پر تفصیلی اور سخت تنقید کی اور فلابیر پر الزام لگایا کہ اس نے قرطاجنۂ قدیم کی اس داستان میں تاریخ سے آنکھیں پھیر کر اپنی تخیل کو بے لگام چھوڑ دیا ہے۔ فلابیر نے (اگرچہ ''سلامبو'' کے سرورق ہی پر وہ اعلان کر چکا تھا کہ یہ ایک خیالی داستان ہے) تفصیلی جواب دیا اور زیرِ اعتراض تخیلی بیانوں کی تائید میں ایسے مستند اور غیر متوقع حوالے پیش کیے کہ علمی دنیا حیران رہ گئی اور کہیں کہیں تو قرطاجنہ کی تاریخ کے متخصص عالم بھی اُس کے سامنے طفلِ مکتب معلوم ہونے لگے۔ اگر عزیز احمد کو موقع ملتا تو شاید وہ بھی ہم کو بہت کچھ حیران کر سکتے تھے۔

گمشدہ تحریریں

سوغات (دورِ جدید) کے مقاصد میں ایک مقصد یہ بھی ہے کہ آج کے پڑھنے والوں کو ہمارے ان لکھنے والوں سے واقف کرایا جائے جنھیں زمانے نے قریب قریب بھلا دیا ہے یا کم از کم اِن کی ادبی اہمیت کا صحیح اندازہ نہیں کیا ہے۔ سوغات کے کئی خصوصی مطالعے اسی مقصد کے پیشِ نظر تیار کیے گئے ہیں (رفیق حسین، محمد خالد اختر، محمد علی ردولوی)۔ یہ ایک ضروری کام ہوا ہے۔ ایک اور ضروری کام یہ ہے کہ ماضی کی ان نثری تحریروں کو شائع کیا جائے جو اپنے اسلوب (اور کسی حد تک موضوع) کی وجہ سے خصوصی توجہ کی مستحق تھیں، لیکن ہم نے انھیں گم کر دیا ہے۔ ایسی تحریروں کی بازیافت ہم کو نہ صرف اپنے ادبی ورثے کی اہمیت اور تنوع کا احساس دلا سکتی ہے، بلکہ یہ تحریریں ہمارے لیے اُردو نثر کے قابلِ تقلید نمونوں کا کام بھی کر سکتی ہیں اور اِن کے غائر مطالعے کی مدد سے ہم نثر لکھنا سیکھ سکتے ہیں۔ اس خیال کے تحت ان اوراق میں پانچ ایسی تحریریں پیش کی جا رہی ہیں۔

(۱)

لال بخار (''افسانۂ نادر جہاں'': فخر النسا نادر جہاں بیگم بہ اصلاح مرزا عباس حسین ہوش لکھنوی)

[مرزا رسوا کی ''امراؤ جان ادا'' سے پہلے کی تصنیف ''افسانۂ نادر

جہاں'' اُردو ناول کی تاریخ میں بہت نمایاں جگہ پانے کی مستحق تھی لیکن ہم نے اسے بھلا دیا۔ آصف فرخی جن کو اُردو فکشن کے گم شدہ سرمائے کی بازیافت میں بہت انہماک ہے، انہوں نے اُردو ناول پر اپنے مفصل مضمون ''حیرتی ہے یہ آئنہ'' (سوغات، پانچویں کتاب، ستمبر ۱۹۹۳ء) میں اس ناول کا تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا اور اُردو والوں کو اس کی اہمیت کا احساس دلایا ہے۔ بیانیے کی قوت کے لحاظ سے بھی یہ اُردو کا مثالی ناول ہے۔ نمونے کے طور پر اس میں سے لال بخار کا بیان پیش کیا جاتا ہے۔ اس بخار کا ذکر اس زمانے کی دوسری تحریروں میں بھی ملتا ہے۔ سیّد مظہر علی سندیلوی کے روزنامچے ''یادگار مظہری'' میں ۲۲؍ستمبر ۱۸۷۲ء کا اندراج ہے:

''آج کل بخار فصلی جس کو سرخ بخار کہتے ہیں، اس گرد و نواح میں خصوصاً اور تمام ہندوستان میں عموماً اس کثرت سے پھیلا ہوا ہے کہ کم تر لوگ اس سے محفوظ ہیں۔ تین دِن تک شدت زیادہ رہتی ہے، بعد اس کے کم ہو جاتا ہے۔ اکثر شخصوں کے بدن پر دانے سرخ بھی پڑ جاتے ہیں جو خارش ہو کر زائل ہو جاتے ہیں۔''

میر انیس کے بھائی میر مہر علی انس اسی زمانے کے خطوں میں اطلاع دیتے ہیں:

''تمام شہر میں تپ فصلی کا حشر بپا ہے۔ ہر شخص درد اعضا سے بعد بخار کے گھٹنوں کو اور ہاتھ کے گٹوں کو باندھے ہوئے ہے—'' ''گھر میں بتیس آدمی مع ماما اور نوکر چاکر ہیں، سب مبتلا ہو چکے— بڑے میر صاحب (انیس) کے گھر میں سب کو فصلی یہی تپ ہوئی تھی۔ سب صحت سے ہوئے۔''

اب ''افسانۂ نادر جہاں'' میں اسی لال بخار کا بیان دیکھیے۔]

کنوار کے ہلکے ہلکے گلابی جاڑوں میں لال بخار پھیلا، اور کوئی گھر ایسا نہ تھا جہاں وہ نہ گیا ہو۔ کوئی آدمی ایسا نہ تھا جسے نہ آیا ہو۔ ہمارے ہاں بھی اپنی اپنی باری سے آیا اور دو دو چار چار آدمی ایک ہی دفعہ ماندے ہوئے۔

مجھے اور استانی جی کو جمعے کے دن بخار چڑھا۔ دوپہر کو نماز پڑھتے پڑھتے وہ لوٹ پوٹ ہوئیں۔ انہیں بیٹھی ہوئی دبا رہی تھی کہ میرے ہاتھ پاؤں ٹوٹنا شروع ہوئے۔ پہلے بند بند دکھا، سنسنی اُٹھی، پھر جھرجھری معلوم ہوئی، سردی لگی، آخر کو کلیجا تھرتھرانے لگا۔ پھر اس قدر کپکپی بڑھی کہ سارا بدن ٹوٹ گیا۔ تھیلے میں ہڈیاں بھری معلوم ہوتی تھیں۔ کوٹھے سے اُترنا دشوار ہوا۔ گرمی کے باعث سے جاڑوں کی چیزیں مچانوں پر یا صندوقوں میں تھیں۔ وہاں دھرا کیا تھا جو اوڑھ لیتی۔ اس خیال سے کانپتی تھرتھراتی نیچے اُتری، مگر معاذ اللہ! اتنی ہی دیر میں قریب تھا کہ دَم نکل جائے۔ لرزے نے بھونچال کی صورت دکھا دی۔ گرتی پڑتی صحنچی کے قریب پہنچ کر بوا رحمت کو آواز دی کہ:

''جلدی دوڑو، میں گرتی ہوں۔''

وہ ننگے پاؤں ٹھوکریں کھاتی آئیں۔ بغلوں میں ہاتھ دے کر سنبھالا۔ بوا عجوبہ نے دیکھا۔ وہ دوڑ پڑیں۔ دونوں نے دہنے بائیں سہارا لگایا۔ خیراتن نے جب تک بچھونا کیا میں لڑکھڑاتی وہاں تک پہنچی اور ''کچھ جلدی اُڑھاؤ'' کہہ کر سمٹ سمٹا کے لیٹی۔ سردی کے مارے پیٹ سے گھٹنے لگا کر گولا لاٹھی ہوگئی، لیکن میرے کانپنے سے بوا رحمت اُچھل اُچھل پڑتی تھیں۔ جو جس کو گرا پڑا ملا اس نے چڑھانا شروع کیا۔ کوئی دھسا ڈالا گیا، کوئی کمل، ایک بوغ بند اڑھا گیا، ایک قالین۔ اماں جان نے جو اپنے کمرے میں سے یہ دوڑ دھوپ دیکھی، گھبرا کر پوچھا کہ:

''ارے خیر تو ہے؟ یہ گھر کے بچھونے کیوں اُٹھائے جاتے ہیں؟''

کسی نے کہہ دیا کہ:

''چھوٹی بیگم کے دشمنوں کو بڑی شدت سے جاڑے کا بخار آیا ہے۔''

وہ جلدی سے کوٹھری میں گئیں۔ ماماؤں کو بلا کر مچان پر سے لحافوں کا گٹھر اتارا۔ گھبرائی ہوئی کمرے میں یہ کہتی آئیں کہ

''ارے! یہاں کیوں لٹا دیا؟''

رحمت نے کہا کہ:

''حضور، اِن کے دشمنوں سے چلا تو جاتا نہ تھا، پھر کیا کرتے؟''

یہ سن کر وہ پلنگ پر آئیں۔ مجھ پر غالیچہ اور کمل لدا ہوا دیکھ کر خفا ہونے لگیں کہ:

"دیوانیو، تم ذرا میں بوکھلا کیوں جاتی ہو؟ سامنے مچانوں پر لحافوں کا انبار لگا ہے، زمانے بھر کا آخور لے کر میری بچی پر ڈال دیا۔"

میں بھی یہ سب باتیں سنتی ہوں اور دل اسی طرح کلیجے کے ساتھ کانپ رہا ہے۔ انہوں نے وہ سب چیزیں ہٹا کر تلے اوپر دھسے پر دو لحاف ڈالے اور سب طرف سے دبا کر بیٹھیں۔ تھوڑی دیر میں وہ سردی خدا خدا کر کے کم ہوئی۔ میں نے اماں جان سے کہا کہ:

"معلوم نہیں استانی جی پاس کوئی ہے یا اکیلی ہیں۔"

کہا: "کیوں؟"

میں نے کہا کہ:

"انہیں بھی بڑی شدّت سے تپ چڑھی ہے۔ اے ہاں، میری اماں جان، میں آپ پر سے قربان، ایک لحاف کوٹھے پر بھی بھیج دیجیے۔ استانی جی پر بھی یہی الابلا پڑی ہے۔ بے روئی دار کپڑے کے جاڑا نہ جائے گا۔ کسی سے کہیے کہ ہر وقت اِن کے پاس رہے۔ میری ساری جان ان میں لگی ہے۔"

اماں جان نے اسی وقت اپنا لحاف نکلوا کر کہا کہ:

"جاؤ، استانی جی کو اڑھاؤ اور ایک آدمی وہیں رہے۔ خبردار جو انہیں اکیلا چھوڑا۔"

میں اسی کی منتظر تھی۔ یہ سنتے ہی میری آنکھ بند ہوگئی اور ایسی غفلت آئی کہ پھر مجھے اپنے تن بدن کی خبر نہ رہی۔

تیسرے روز بخار کا زور کم ہوا۔ نہیں معلوم کیوں کر نماز پڑھی اور کس نے پڑھوائی۔ چوکی پر کون لے گیا، پہرا کس نے دیا، خبر کس نے لی، راحت کس نے دی۔ اماں جان بے چاری ہم دونوں کی اُلٹ پلٹ، رکھ رکھاؤ، دو اور من، آگے تاگے میں ایسی پھنسیں کہ ان عادتوں میں فرق آ گیا۔ خلاف وقت کھانے، رات بھر کے جاگنے سے بالکل پست ہوگئیں۔ آخر کو ایذا نہ سہہ سکیں، اِن کے چاہنے والے بھی بیمار پڑ گئے۔ چوتھے روز جب میں اچھی طرح سنبھلی تو لیٹے لیٹے پیٹھ دکھنے لگی تھی، پسلیوں میں درد تھا، چاہا کہ اُٹھوں۔ بوا رحمت اور عجوبہ نے مل کر اُٹھایا۔ گاؤ سے لگ کر بیٹھی۔ دیر تک یہ لوگ اِدھر اُدھر کی باتیں کیا کیے۔ استانی جی کی خبر پوچھی۔ کہا کہ:

"اچھی ہیں۔ بخار اُتر چلا ہے۔ نہ وہ غفلت ہے، نہ حالت۔ کم کم حرارت ہے۔"

میں نے کہا:

''کسی طرح مجھے اِن کے پاس لے چلو۔''

سب نے کہا کہ:

''واہ بیوی، بیگم صاحبہ سنیں گی تو مار ہی ڈالیں گی۔ ہمیں اپنا سر کورے استرے سے منڈوانا منظور نہیں۔ ایک تو یوں ہی بخار سے سب بال اُتر رہے ہیں۔ آپ چھلا بھنا کسیرو بنانا چاہتی ہیں۔ وائی بندی میں نہ حال ہے نہ طاقت، خدا نہ کرے چوٹ چپیٹ لگ جائے یا حرج سے بخار بڑھ جائے تو ہم کیا مُنھ دکھائیں گے؟ کیونکر جواب دہی کریں گے؟ یہ تو ہم سے نہ ہوگا اور جو کہیے بجا لائیں۔ آج اِن کے بیریوں کی کچھ طبیعت ست ہے۔ اس سے لیٹی ہوئی ہیں، نہیں اب تک تو چار پھیرے کر گئی ہوتیں۔ اِن کی تلملاہٹ دیکھی تھوڑی جاتی تھی۔ وہ تو یہ کہیے کہ خدا نے فضل کیا۔ آپ نے آنکھ کھولی، بات کی۔ اِن کے دِل کو قرار آ گیا۔ تین رات دِن برابر پلک سے پلک تو انھوں نے لگائی نہیں۔ کوٹھے سے یہاں آتی تھیں، یہاں سے کوٹھے پر جاتی تھیں۔ خدا اِن کو اچھار کھے۔ ہمیں تو کھٹکا ہے کہ اِن کے دشمن کہیں لت پت نہ ہو جائیں۔''

بوا رحمت یوں مجھے بہلا رہی ہیں کہ ایک ماما نے بے تحاشا کہہ دیا کہ:

''بیگم صاحب کو وہ بخار چڑھا ہے کہ چنے ڈالو تو بھن جائیں۔''

رحمت: ''نہیں بوا۔ ابھی تو میں وہاں سے آئی ہوں۔ خدا نہ کرے۔''

اور مُنھ پھیر کر اشارے سے منع کیا۔ وہ کچھ گھبرا کر کہنے لگی کہ:

''جی ہاں، نہیں، وہ تو اچھی ہیں۔ خیراتن البتہ کل سے گری ہیں۔''

میں نے کہا کہ:

''امّاں جان کہاں ہیں؟''

کہا ''حضور مجھے نہیں معلوم۔'' یہ کہہ کر وہ جلدی سے آڑ میں ہوگئی۔ میں سب سمجھی اور پیشاب کو اُٹھی۔ وہاں سے امّاں جان کے کمرے کا رُخ کیا۔ اب بوا رحمت کا کچھ زور نہ چلا، مجبور ہوگئیں اور بازو تھامے وہاں تک لائیں۔ جب میں پہنچی تو دیکھا کہ بھینسوں بخار چڑھا ہے۔ پڑی ہلہلا رہی ہیں۔ دو آدمی دو طرف سے دبائے بیٹھے ہیں جن میں سے نورن کا منھ تمتمایا ہوا ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے اسے بخار چڑھ آیا۔ ایک آدمی رہ گیا۔ وہ اُٹھ گئی، میں جا بیٹھی اور پاؤں دبانے لگی۔

بوا رحمت اپنی صحنچی میں گئیں، بخار چمٹ گیا۔ عجوبہ کوٹھری سے اناج نکال کے لائیں۔

دال دھونے کو مٹکے سے پانی لینے گئیں۔ ہاتھ ڈالنا تھا کہ سردی معلوم ہوئی۔ سب چھوڑ چھاڑ اوڑھ لپیٹ کے لیٹ رہیں۔ محمدی خانم وضو کر رہی تھیں کہ پانی نے کاٹا۔ جب تک اُٹھیں اُٹھیں، بخار نے پچھاڑ دیا۔ ایک گرا، دوسرا گرا، اس کی خبر آئی، اس کی وردی سنی۔ دو روز میں سارا گھر جنگل اور گھر والے شیر ہوگئے۔ اب اپنی اپنی جان کی پڑی ہے۔ ایک ایک پڑا اُچھل رہا ہے۔ کوئی روکنے تھامنے والا نہیں۔ آپ ہی اُچھلتے ہیں، آپ ہی گرتے ہیں۔

تمام گھر کا گڑ گودڑ تقسیم ہوگیا۔ باہر کے آدمی آ کر، سب کو برابر لٹا کر دریاں چاندنیاں اڑھا گئے۔ سردی تو کم ہوئی، مگر ایک ایک بیمار کے لیے ایک ایک خبر گیر چاہیے تھا، وہ کہاں؟ نہ کوئی آگے نہ پیچھے۔ پیاس سے حلق میں کانٹے پڑ گئے، نہ خود ہلا جاتا ہے نہ کوئی اور پانی پلانے والا ہے۔ جو ہے وہ ایڑیاں رگڑ رہا ہے، جو ہے بے آگ جل رہا ہے۔ نفسی نفسی کا عالم، ایک ایک کو جان دوبھر، زندگی دشوار۔ غفلت میں پیشاب نکل نکل گیا، سارا گھر قلیتن۔

نانا جان ماشاء اللہ سے اچھے تھے۔ ایک ایک کو دیکھتے بھالتے پھرتے تھے۔ آدمیوں سے کہا کہ:

''سارا گھر ایک سرے سے بیمار ہوگیا، کوئی کسی کا پُرسان حال نہیں۔ جہاں سے بنے مامائیں لاؤ۔''

وہ دو چار گھڑی بعد ہاتھ جھلاتے چلے آئے۔ کہا کہ:

''حضور، مامائیں تو نہیں ملتیں۔ تمام شہر میں بخار نے زور باندھ رکھا ہے۔ اس کے ڈر کے مارے کوئی نہیں نکلتا۔ کوئی گھر ایسا نہیں جہاں ایک دو اس بلا میں مبتلا نہ ہوں۔ جو بچے ہیں وہ ان کی بیمارداری میں ہیں۔ سانس تک تو لے نہیں سکتے۔ نوکری کون کرے؟''

باری باری ایک ایک جاتا ہے اور خالی پلٹ آتا ہے۔ مولوی صاحب کے آدمی خدا بخش نے کہا کہ:

''حضور، مجھے تو ایک ماما ملتی تھی، میں خود نہیں لایا۔''

نانا جان: ''ارے بھئی کیوں؟''

کہا کہ:

''میں نے اس سے پوچھا کہ تجھے بخار تو نہیں آیا؟ اس نے سر ہلایا۔ میں نے سوچا کہ نہیں آیا ہے تو اب ضرور آئے گا۔ ایسا نہ ہو کہ کام لینے کے عوض کام دینا پڑے۔ دوسرے ایک

اکیلی اتنے بیماروں کی کیا خبر لے سکتی۔''

نانا جان نے فرمایا کہ:

''بھئی اسی طرح کوئی اور مل جاتی۔ تمہاری انجام بینی نے اور ستم ڈھایا۔ بندۂ خدا، جاؤ بھی، جلدی لاؤ۔ جیسا کچھ ہوگا دیکھا جائے گا۔ اس وقت تو ایک سہارا ہوجائے گا۔ جب تک وہ بیمار پڑے گی ایک آدھ لوٹ پوٹ کے اُٹھ کھڑا ہوگا۔''

وہ بے چارہ پھر دوڑا گیا اور آ کر کہا کہ:

''لیجیے حضور! جو میں نے عرض کیا تھا وہی ہوا نا؟ اب جو جا کر پکارتا ہوں تو کوئی خبر نہیں ہے۔ دِن کو رات کا سا سناٹا پڑا ہے۔ دروازے کو جو ٹھیلا، کھل گیا۔ اندر گیا۔ دیکھا تو گودڑ میں گلہری کی طرح کھیل رہی ہے۔ اڑھا لپیٹ کر دبکا آیا، جب اُچھلنا کودنا کم ہوا۔''

وہ یہ سن کر افسوس کرتے اندر آئے۔ اپنے ہاتھ سے جو پانی انڈیلنے لگے سبودان پر سے ٹھلیا زمین پر آ رہی۔ سر سے پاؤں تک چھینٹیں پڑیں۔ طہارت مزاج میں بہت تھی، اور وہ جگہ اِن کے نزدیک نجس۔ معلوم نہیں پانی بھی پیا کہ نہیں۔ باہر جا کر لنگی باندھ جھٹ حوض میں کود پڑے۔ غوطہ مار کر جو نکلے تو بخار موجود تھا۔ افیمی ذرا پانی سے بہت ہچکچاتے ہیں، لیکن وہ نماز و طہارت کے بڑے پابند تھے۔ وہی اِن بیماروں کے ایک سہارا تھے، اِن کو بھی بخار نے نہ چھوڑا۔ اب تو قیامت ہی کا سامنا تھا۔ کانپتے ہوئے حوض سے نکلے۔ خدا بخش نے چہرے سے پہچانا کہ یہ سرخی بے وجہ نہیں، سرکار کچھ رنگ لایا چاہتے ہیں۔ حرارہ لانے کا یقین ہونا تھا کہ آگ سے بھر کر دو طرف دو انگیٹھیاں رکھ دیں، کمرے کے دروازے بند کیے، موٹے توے کی چلم بھر کر پیچوان لا کر لگا دیا۔ پنکھے پر سے دھسا مالیدے کا لا کر پیروں پر ڈالا۔ بدن پونچھ کر جلدی جلدی کپڑے بدلوائے۔ بھلا توبہ، اِن تدبیروں سے بخار کہیں رکنے والا تھا۔ نام خدا مرد تھے، اور مرد بھی بہادر، بڑی دیر تک ٹالا، پھر ہاتھ پاؤں سیدھے کرنے کے خیال سے جیسے ہی پلنگ پر لیٹے کہ اس نے قابو پایا۔ اللہ دے اور بندہ لے۔ اس شدت سے بخار چڑھا کہ دور دور گرم ابخروں کی آنچ آتی تھی۔ غفلت، ہذیان، ہاتھ پاؤں کا ٹوٹنا، سر کا درد، ایک بات ہو تو سہار ہو سکے۔ باہر ہر وقت مردانہ رہتا تھا۔ سب نے مل کر اُلٹ پلٹ کی۔ دوسرے روز آنکھ کھلی مگر آٹھ پہر کے بخار میں پلنگ سے اُترنے کے کام کے نہ رہے۔

اِن کو بخار آئے دوسرا دِن تھا اور مجھے ساتواں روز کہ گاؤں پر سے ابا جان کی علالت کا

خط آیا۔ میرا رینگنا تھا کہ گرے پڑوں کی خبر گیری مجھ سے متعلق ہوئی۔ اِن کا آ گا تا گا لے کر اُستانی جی کی یاد آئی۔ طاقت نہ ہونے سے گر پڑنے کا خیال تھا، لیکن تمنائے زیارت اور آرزوئے خدمت، لونڈی باندی کسی طرح دونوں طرف سے سنبھال کر مجھے کوٹھے پر لے گئے۔ جاکر دیکھا بخار تو دھیما تھا مگر غفلت سے آنکھوں پر ویسے ہی جھپان پڑے تھے۔ تن بدن کی خبر نہ تھی۔ خدا کی قدرت تھی کہ رات دِن میں خیراتن یا عجوبہ اس قابل ہوجاتی تھیں کہ کھسک کھسکا کر اِن کے پاس جاتیں اور نماز کو اُٹھا بٹھاتی تھیں۔ کبھی خود بیوی ہی کی آنکھ کھل جاتی تھی۔ نماز قضا نہیں ہونے پائی، دیر سویر البتہ ہوگئی۔ آج میں نے نماز ظہر کو اُٹھایا اور سات سلام پڑھ کر دَم کیے۔ اِن کی محبت میں اِن آیات کا یاد آنا تھا کہ پھر تو میں نے سب کے اوپر پڑھنا واجب کرلیا۔ اِن کی برکت اور تاثیر سے وہ غفلت بھی اُتری اور تپ بھی کم ہوئی۔ مجھے نسخہ ہاتھ لگا، جس پر تین دفعہ پڑھے وہ سنبھل گیا، پڑے پڑے اُٹھ بیٹھا۔ آٹھویں روز استانی جی بھی اس لائق ہوگئیں کہ سہارے سے کچھ دیر بیٹھیں، ایک آدھ بات کی، پان کھایا، اپنے پاؤں سے پیشاب کو گئیں۔ تیمم کرکے تھوڑا سا قرآن شریف پڑھا۔ وظیفہ ناغہ ہونے کا بڑا صدمہ تھا۔ غفلت برطرف ہوتے ہی تسبیح ہاتھ میں آئی۔ استغفار شروع کی۔ تسبیحات اربعہ اور درود شریف اس کثرت سے پڑھتی تھیں کہ گنتی نہ ہوسکتی تھی۔

چھٹے، ساتویں، آٹھویں دِن اپنی اپنی مدّت بیماری ختم کرکے سب سنبھلے۔ پہلے رینگے، کھسکے۔ بیٹھے، پھر اُٹھ کر چلنے پھرنے لگے۔ آخر کو اپنے اپنے کام میں مشغول ہوئے۔

محل میں سب کا اچھا ہونا تھا کہ باہر والوں کو بخار نے پکڑا۔ یہ اُلٹی چال تھی۔ باہر سے اندر آتا۔ نہیں، وہ پہلے گھر میں آیا، پھر باہر سدھارا۔ تقدیر میں تو یوں ہی لکھا تھا۔ وہی آٹھ سات روز ڈیوڑھی پر بھی سناٹا رہا۔ پلیٹیں لکھ لکھ کر باہر بھیجیں، اور وہ دو دو تین تین روز پی پی کر جی اُٹھے۔ اتنے دِن نہ ''حکم حیدر'' کی رات کو آواز آئی، نہ دِن کو جائزے کی ہانک پکار سنی۔

(۲)

پریم چند کی آہٹ (''شریف زادہ'': مرزا محمد ہادی رسوا)

[مرزا رسوا نے ''امراؤ جان ادا'' کے علاوہ بھی کئی ناول لکھے ہیں۔ جن میں ''شریف زادہ'' بھی ہے۔ اُردو کے نصابوں میں امراؤ جان سے زیادہ شریف زادہ کو شامل کیا گیا اس لیے کہ امراؤ جان ایک طوائف کی داستان ہے

اور شریف زادہ ایک مثالی انسان کی سبق آموز کہانی۔ امراؤ جان کے برخلاف شریف زادہ میں گھریلو زندگی کے مرقعے، اور کامیابی کے لیے ایک انسان کی جدوجہد اور اس کی راہ کی مزاحمتوں کے بیانات بہت جان دار ہیں۔ شریف زادہ میں بہت سی ایسی تصویریں ہیں جو آگے بڑھ کر ہمارے افسانوں اور ناولوں میں بہ کثرت نظر آنے لگیں۔ شریف زادہ کوئی نایاب یا غیر معروف ناول نہیں ہے لیکن ہم اسے اپنے پاس رکھ کر بھول گئے ہیں۔ پریم چند جن کا راست اثر اُردو فکشن پر رسوا سے بہت زیادہ پڑا، رسوا سے بہت متاثر تھے۔ اس کا اندازہ ''شریف زادہ'' کے مندرجہ ذیل اقتباس سے ہوسکتا ہے، جس پر پریم چند، بلکہ صرف پریم چند، کی تحریر ہونے کا گمان گزرتا ہے۔]

O

مرزا کی قسمت کے فیصلے میں تین دِن باقی ہیں۔ شیو بہاری ٹھیکے دار اصل مستغیث اور رام دین ایک اور ٹھیکے دار، دونوں شراب خانے میں بیٹھے ٹھرا اڑا رہے ہیں اور یہ باتیں ہو رہی ہیں:

رام دین: کہو، اس مقدمے میں کیا ہوا؟

شیو بہاری: کون مقدمہ؟ مرزا والا؟

رام دین: وہی مقدمہ۔

شیو بہاری: مرزا اب نہیں بچتے۔ گئے چھ سات برس کو۔

رام دین: بڑے پن کا کام کیا تم نے!

شیو بہاری: کیوں؟ پن کا کام کیوں نہیں کیا؟ ایسے کا جانا ہی اچھا ہے۔ آپ کھائے نہ دوسروں کو کھانے دے۔ باپ قسم بھیارا ا دین، جب سے یہ مرزا اس علاقے میں آیا میر. تو دس بارہ ہزار کا نقصان ہو گیا۔

رام دین: کیوں؟ کیا تمہارا کوئی بل کاٹ دیا؟

شیو بہاری: بل تو نہیں کاٹ ، یا، مگر بالو کی صفائی میں ہم کو ہزار ڈیڑھ ہزار ہر سال میں مل جایا کر تے تھے، چار برس سے ایک کوڑی بھی نہیں ملی۔

رام دین: کیوں؟ کیا ٹھیکہ توڑ دیا؟

شیو بہاری: نہیں، ٹھیکہ تو نہیں توڑا، پیمائش میں کوئی گنجائش نہیں رکھی۔ دو سو پچیس سات آنے وصول ہے۔ کہو جب اس کام میں دو سو پچھتر سال میں ملے تو ہم کیا کھائیں؟

رام دین: تو پیمائش میں کم ناپا ہوگا۔

شیو بہاری: تم تو سمجھتے ہو، پھر نادان بنتے ہو۔ کون کہتا ہے کہ کم ناپا۔

رام دین: پھر ان کی کیا خطا؟ جتنا کام تم نے کیا تھا اس کے دام دلوا دیے۔ ایک ہم کہیں گے کہ مرزا صاحب پیمائش کے بڑے بچے ہیں۔ ہم نے تو ایک بل بنوایا تھا، اس میں دیکھ لیا۔ ہمارا جتنا کام تھا اس میں ایک انچ نہ گھٹایا نہ بڑھایا۔ نہ ہمارا نقصان کیا نہ سرکار کا۔ پورے دام دلوا دیے۔ ہیڈ کلارک صاحب پانچ روپے مانگتے تھے۔ میں نے اپنا پورا بل آنہ پائی سے وصول کرلیا۔ کوڑی نہیں دی۔ دیتا کیوں؟ کام میں نے کیا، محنت کی، روپیا لگایا۔ پھر ہیڈ کلارک کون ہوتے ہیں جو روپیا لیتے؟

شیو بہاری: کتنے کا بل تھا؟

رام دین: پانچ ہزار چھ سو اکانوے روپے تیرہ آنے سات پائی کا۔

شیو بہاری: اور اوور سیر صاحب کو کیا دیا؟

رام دین: مرزا کو؟

شیو بہاری: ہاں اور کسے۔

رام دین: اتنی تو میں قسم کھا سکتا ہوں کہ مرزا نے کبھی ایک پیسا گھوس کا نہیں کھایا۔ تم نے اس غریب کو بے کار پھنسایا ہے۔ دیکھنا کیا بھگتان بھگتتے ہو۔ اور پھر جھوٹی گنگا عدالت میں اُٹھائی۔ مرزا دیوتا آدمی ہے۔ اس کو ستا کے پھل نہ پاؤ گے۔

اتنا کہہ کے رام دین نشے کی دھن میں زار و قطار رونے لگا۔

(۳)

بڑے میاں (''جعفری خانم'': خواجہ محمد عبدالرؤف عشرت لکھنوی)

[خواجہ عشرت لکھنؤ کے مصنف اور کتب فروش تھے۔ چوک میں اِن کی دکان ادبی اکابر کی نشست گاہ تھی۔ عشرت بڑے پر نویس بزرگ تھے۔ اِن کی تحریریں رسالوں میں اس کثرت سے شائع ہوتی تھیں کہ آج ان کا شمار مشکل ہے (مشفق خواجہ صاحب نے مجھے بتایا کہ اِن کو خواجہ عشرت کے پانچ

ساڑھے پانچ سو مضامین اور افسانوں وغیرہ کا سراغ مل چکا ہے۔) یہ تحریریں اپنی نادر معلومات کے علاوہ اسلوب نثر کے لحاظ سے بھی بہت اہم ہیں۔ عشرت کی نثر کچھ سہل ممتنع کی سی اور بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔ اِن کی کتابوں میں اُردو شاعروں کے تذکرے ''آب بقا'' اور ''شاعری کی پہلی کتاب''، ''دوسری کتاب''، ''تیسری کتاب''— کو زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔ اِن کے علاوہ بھی انہوں نے متعدد کتابیں لکھیں۔

عشرت ایسے مصنف نہیں تھے کہ اِن کو فراموش کر دیا جاتا، نہ ان کی تصنیف ''ہم جولی'' ایسی تھی کہ ہم اسے بھلا دیتے۔ ''ہم جولی'' دو حصوں میں ہے۔ اِن میں تینتیس افسانے ہیں اور کچھ کو چھوڑ کر سب افسانوں کا مرکزی کردار عورت کو بنایا گیا ہے۔ ''ہم جولی'' کی عورتوں میں اودھ کی شاہی بیگموں سے لے کر مفلوک الحال گھرانوں کی لڑکیاں تک شامل ہیں۔ اُردو افسانوں کے کسی اور مجموعے میں عورت کے اتنے روپ شاید ہی مل سکیں۔ ''ہندوستان کے طرزِ تمدن'' کی تصویر کھینچنا ''ہم جولی کے افسانوں کا ایک مقصد تھا جو بہ خوبی پورا ہوا ہے۔ بعد کے فکشن کی بہت سی تصویریں خواجہ عشرت کے یہاں اس قدر واضح نظر آتی ہیں کہ اِن کے افسانے پڑھ کر بعد میں لکھے جانے والے بہت سے افسانے یاد آنے لگتے ہیں۔ ذیل کا اقتباس ''ہم جولی'' حصہ اوّل کے افسانے ''جعفری خانم'' سے لیا گیا ہے۔ بڑھاپے کی کس مپرسی اور نئی نسل کے ہاتھوں پرانی نسل کی خرابی آج تک ہمارے فکشن کا مقبول موضوع ہیں۔ ''جعفری خانم'' کے اس اقتباس (اور ''ہم جولی'' کے بیش تر افسانوں کو) پڑھ کر یہ احساس شدید تر ہو جاتا ہے کہ ہم نے اُردو فکشن کے ہراول دستے کے ساتھ مجرمانہ غفلت برتی ہے۔]

O

بیٹوں کی نظر میں تو خاک بھی باپ کی عزّت نہ تھی۔ اسی سبب سے بہوئیں بھی ان کو جوتی کی نوک پر مارتی تھیں۔ چھ چھ دفعہ تقاضا کرتے تھے تو کہیں مشکل سے کھانا نصیب ہوتا تھا۔ بے چارے آٹھ آٹھ آنسو روتے تھے اور دل ہی دل میں اولاد پر لعنت بھیجتے تھے اور سنگ آمد سخت

آمد کہہ کر ٹال دیتے تھے۔ جائیداد پر بیٹوں کا قبضہ تھا۔ بڑھے نے بہت کچھ چاہا کہ میری زندگی میں تو کچھ میرا وقار قائم رہے۔ اپنے مصارف کے لیے تجارت میں سے کچھ ماہوار لینے کی کوشش کی لیکن بیٹوں نے یہ (کہا) کہ:

''آپ کو کیا ضرورت ہے جب کہ ہم لوگ آپ کی خدمت کو موجود ہیں۔ آپ کونے میں بیٹھے ہوئے اللہ اللہ کیا کیجیے۔''

باپ نے کہا:

''بیٹا، یہ کون سی بات ہے کہ میں دو آنے حجامت کے تم سے منگواؤں تو ملیں، کسی نوکر کو چار پیسے انعام کے دینا چاہوں تو تم سے مانگوں۔ آدمی کے ساتھ دس خرچ ہر وقت لگے رہتے ہیں۔''

لڑکوں نے کہا:

''اوّل تو ہم سے مانگنے میں کون سی شرم کی بات ہے؟ ہم ہمیشہ آپ سے مانگا کیے۔ دوسرے آپ دکان کے دیوان سے جو کچھ منگوایئے گا وہ بے عذر دے دیں گے۔''

اب گھر کی حالت بدل گئی ہے۔ باپ کے ملنے والے جتنے آتے ہیں، پان حقے سے محروم چلے جاتے ہیں۔ بڑے میاں کا کچھ بس نہیں چلتا۔ پہروں پکارا کرتے ہیں ''حقہ دے جاؤ، پان دے جاؤ'' کوئی جواب تک نہیں دیتا۔ نوکر کہتے ہیں:

''بڑھے کا دماغ خراب ہو گیا ہے۔ دِن بھر ہیَں ہیَں کیا کرتا ہے۔''

لڑکے کہتے ہیں:

''خدا جانے ابا کو کیا ہو گیا ہے۔ جو کوئی ملاقات کو آتا ہے اس سے چمٹ جاتے ہیں۔ بڑھاپے میں ایک یہ بھی سودا ہوتا ہے۔''

شیر خاں اور علی بہادر کے دوست احباب آتے ہیں، کرسیوں پر ڈٹ جاتے ہیں۔ بجلی کے پنکھے کی ہوا میں بیٹھے ہیں۔ سگار منھ سے لگائے ہوئے، حقہ پان ہر وقت تیار۔ گنجفہ، تاش، شطرنج، طبلہ، ہارمونیم سب موجود۔ آج فلاں ڈپٹی صاحب تشریف لاتے ہیں، کل فلاں تحصیل دار صاحب کی دعوت ہے۔ ڈاکٹر صاحب کے یہاں میوے کی ڈالی جا رہی ہے۔ ڈپٹی کمشنر کو گارڈن پارٹی دی جاتی ہے۔ مجسٹریٹ بہادر سے ہاتھ ملایا جاتا ہے۔

باپ کو ایک صحنچی میں بیٹھے دیکھ کر آنے جانے والے سمجھتے ہیں کہ یہ کوئی بڈھا خدمت گار

قدیم الخدمت ہے۔ صاحبزادے دِن رات شیروانی، کوٹ، پتلون، قمیص، نکٹائی، کالر کی تیاری میں مصروف ہیں۔ پاس کی عورتیں جو اتفاق سے دیکھنے کے واسطے آتی ہیں اِن کی ایسی خرابی ہوتی ہے کہ ایک بہو کہتی ہے:

''مجھ سے اِن سے کیا واسطہ؟ کچھ میری سگی سوتیلی نہیں ہیں۔''

دوسری بہو کہتی ہے:

''کم بخت کیسی بے غیرت ہیں! نہ ہم سے غرض نہ واسطہ، ڈولی میں سوار ہو، دھم مدار نازل ہوگئیں۔ جیسی آئی ہیں ویسا ہی اپنا سر کھائیں۔ کوئی اِن کی بات تو پوچھنے کا نہیں۔''

بڑے میاں ہیں کہ پھڑپھڑاتے پھرتے ہیں کہ کوئی اِن کی خاطر مدارات کرے، کوئی اِن کی بات پوچھے۔ کبھی اندر جاتے ہیں، کبھی باہر آتے ہیں۔ ''تم نے پان کھایا؟'' بچوں کے واسطے پیسے دو پیسے کی چیز بھی لاتے ہیں۔ آنے والی عورتیں گھر کی یہ حالت دیکھ کر کہ جن کے گھر میں جن کے مُنھ سے ہم آئے ہیں، کوئی انہیں کی بات نہیں پوچھتا تو ہم کس گنتی میں ہیں، ایک بار آکر کچھ ایسی سزا پاتی ہیں کہ دوبارہ اِدھر کا رُخ نہیں کرتیں۔

(۴)

''قید یاغستان'' (محمد اکرم)

[اُردو میں مہماتی تحریروں کی تعداد افسوسناک حد تک اور اچھی مہماتی تحریروں کی تعداد عبرتناک حد تک کم ہے، لیکن ''قید یاغستان'' ان تحریروں کی چیزے دگر ہے۔ ۱۹۱۰ء میں انگریزی حکومت کے ایک ملازم محمد اکرم اور اِن کے ساتھی لالہ سندر لال کو سرحد کے فراری باغیوں نے اغوا کر کے یرغمال بنالیا تھا۔ دونوں عرصے بعد اِن کی قید سے فرار ہوکر بہ مشکل وطن پہنچے تھے۔ ''قید یاغستان'' محمد اکرم کے قلم سے اس مہم کی روداد ہے۔ محمد اکرم کا شمار ادیبوں میں نہیں کیا جاتا بلکہ اِن کا نام بھی حافظوں سے محو ہو چکا ہے لیکن ان کا یہ مہم نامہ واقعہ نگاری کے علاوہ زبان اور اسلوب کے لحاظ سے بھی خاصے کی چیز ہے۔ محمد اکرم کی سی جان دار نثر لکھنے والے ہمارے یہاں کم کم ہوئے ہیں۔ ''قید یاغستان'' کے چند اقتباس دیکھیے۔ یہ کتاب اوّل سے آخر تک اسی طرح پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔]

O

(اپریل ۱۹۱۰ء)

پہاڑیوں کی نزدیک ترین چوٹیوں پر فوجی سپاہی بارانی وردی پہنے ہوئے سڑک کی حفاظت کر رہے تھے جس سے ہمارے دِل کو ڈھارس ہو رہی تھی۔ نو میل کے سفر کے بعد سامنے سے ایک ٹانگا آیا جس میں ایک یورپین افسر سفر کر رہا تھا۔ میں نے لالہ جی کو حسرت سے کہا، ''کاش ہماری سرکار اپنے سب اہل کاروں کی جانوں کی حفاظت اسی طرح کیا کرے۔ دیکھیے اِن صاحب کا ٹانگا گزر گیا ہے، اب سڑک پر سے پکٹیں اُٹھ گئی ہوں گی۔''

گھوڑوں نے ایشیا کے بلند ترین مقام پر پہنچ کر نیچے اُترنا شروع کیا۔ اس وقت بارش موسلا دھار شروع ہو گئی۔ چند میل کے سفر کے بعد ہم ایک کھلے میدان میں آ نکلے جس کے وسط میں عیدک کا قلعہ دور سے بارش کے درمیان دھندلا سا نظر آ رہا تھا— عیدک کے میدان کو طے کر کے ہم پھر چھوٹی چھوٹی گھاٹیوں میں داخل ہو گئے اور اِن کو جلدی سے عبور کر کے کھجوری کے وسیع میدان میں پہنچ گئے۔ اس وقت چار بجنے کو تھے۔ سڑک کا یہ حصّہ دو تین میل تک خراب اور کچا تھا جس میں ٹانگے کے پہیے بارش کی وجہ سے دھنسے جا رہے تھے— تھوڑی ہی دور جا کر— چند قدم کے فاصلے پر ایک نشیبی جگہ سے اچانک دو ہیبت ناک شکلیں نمودار ہوئیں۔ ایک نے لالہ سندر لال کو اور دوسرے نے مجھ کو رائفلوں کا نشانہ بنایا ہوا تھا۔ سڑک کے دائیں بائیں سے بھی یکا یک دو مسلّح قزاق کود پڑے۔ لالہ جی نے فوراً ٹانگا روک لیا— (اور) پشتو میں ''مت مارو، مت مارو'' کہتے ہوئے نیچے کود گئے۔ میں اوسان خطا کیے بغیر موقعے کی تاک میں ٹانگے پر بیٹھا رہا۔ کوئی حکم اُترنے کا نہیں دیا گیا تاہم حکم مفہوم کو ہم اچھی طرح سمجھتے تھے جس کی عدولی کے باعث ایک سخت صدمہ بندوق کے کندے کا میری پشت پر پہنچا اور میں دھم سے آگے کو گر پڑا—

ہمارے کپڑے بھیگے ہوئے تھے اور میں سردی سے کپکپا رہا تھا۔ یہ وہ موقع ہے جب کہ میں نے اِن پانچ آدم خور انسانوں کو نظر بھر کر دیکھا۔ میرے بائیں طرف ایک دراز قد، چالاک جسم، سیاہ رنگ جوان مدا میر نامی پڑا تھا۔ اس کی آنکھیں سرمے کی کثرت سے کوے کی آنکھوں کی طرح چمک رہی تھیں جن کے گرداگرد شکل کو زیادہ مہیب بنانے کے لیے سرمے کا پلستر کر رکھا تھا۔ اس کی تیز نگاہیں دِل کو چھیدے جاتی تھیں۔ چھوٹی سی سیاہ پگڑی کے نیچے سے لمبے لمبے

بال لٹک رہے تھے۔ منڈی ڈاڑھی، لمبی مونچھیں۔ اس کی حرکات سکنات، طرز نگاہ اور حاکمانہ اشاروں سے صاف پایا جاتا تھا کہ وہ حد درجے کا محتاط، بیدار مغز اور چالاک آدمی ہے۔ اس کے اُبھرے ہوئے رخساروں، موٹی آنکھوں اور مختصر گفتگو سے اس کی طبیعت کی تندی، سختی اور بے پروائی ظاہر ہوتی تھی۔ اس کے دائیں طرف وہ فربہ اندام، سبزہ آغاز نوجوان لیٹا ہوا تھا جس کا ذکر — آچکا ہے، یہ خونے تھا۔ اس کے پاس لالہ سندر لال دری اوڑھے، آنسو ڈبڈبائے، رونی صورت بنائے چپ چاپ قسمت کو رو رہے تھے۔ ان کے دائیں طرف ایک یک چشم، عمر رسیدہ، میانہ قد سے ذرا اُترتا ہوا، اپنی ایک آنکھ سے ہمیں گھور گھور کر دیکھ رہا تھا۔ اس کے چوڑے چپٹے مہیب چہرے کو لمبی گنجان ڈاڑھی گھیرے ہوئے تھی۔ اس کی نظروں کے اُتار چڑھاؤ، بکھرے ہوئے بالوں، بیہودہ حرکتوں سے اس کی متلون مزاجی اور بے وقوفی ٹپک رہی تھی۔ اسے مدے کہتے تھے۔ سب سے اخیر مغلم نامی ایک مضبوط، بلند قد، نسوانی شکل نوجوان بے پروائی سے لیٹ رہا تھا۔ کانوں میں چاندی کے گوشوارے، گلے میں ہیکل اس کے خود آرا مزاج کا پتہ دے رہے تھے۔ اس کا بشاش چہرہ اور مسکراتی ہوئی لبیں اس کی عاشق مزاجی اور دلیری کا ثبوت دے رہی تھیں۔ ہمارے مقابل گوری رنگت کا ایک تیس سالہ گربہ چشم، کوتاہ قامت اور بیدار ہوش گرگ دراز ہو رہا تھا۔ اس کی آنکھوں کی پتلیاں لحظہ بہ لحظہ پھرتی تھیں اور اس کی بے قرار نگاہوں اور پر اضطرار اعضا کو ایک جگہ آرام نہیں تھا۔ اس کی آنکھوں سے قزاقی اور شرارت کی چنگاریاں نکل رہی تھیں۔ اس کا نام گل قدم تھا۔

یہ سب رائفلوں اور خنجروں سے مسلح تھے اور سب کے گلے میں ایک ایک چرمی کیس لٹک رہا تھا جس میں تبرک اور حفاظت کے طور پر پنج سورہ وغیرہ کی ایک ایک جلد پڑی تھی تاکہ سفاکی کے کام میں وہ اس سے طلب ہمت کریں۔

اس موقعے پر ہم تھوڑی سی فراریوں کے حالات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ گاؤں میں ہمارے پہنچتے ہی مدا میر تو خوست چلا گیا تھا۔ گل قدم بھی ایک دو روز ٹھہر کر رخصت ہو گیا تھا۔ باقی چار فراریوں کے ہاں باری باری ہماری روٹی کا انتظام ہوتا، اور مدا میر اور گل قدم کی باری بھی آپس میں تقسیم کر لی گئی تھی۔ جو کچھ وہ خود کھاتے وہی ہمیں دیتے، بلکہ اپنے ساتھ ہی کھلاتے۔ عموماً مکی کی خشک روٹی ہوتی۔ کبھی کبھار چھاچھ کا پیالہ دسترخوان کی نعمت سمجھا جاتا، اور

اسی ایک پیالے سے ہم باری باری ایک گھونٹ لے کر نوالے کو حلق سے اُتار لیتے۔ کبھی گڑ کو پانی میں گھول کر تھوڑے سے گھی میں تڑکا لیا جاتا۔ اسے ''گڑیبا'' یعنی گڑ اور آب کہتے اور یہ بھی زینت دسترخوان سمجھا جاتا۔ سالن کے نام سے وہ لوگ نا آشنا تھے۔ مرچ اور ہلدی کبھی کسی نے دیکھی نہ تھی۔ کبھی جو کی روٹی پر اکتفا کرنا پڑتا۔ یہ بہت سخت ہوتی اور کبھی کبھی، جب نصیب یاور ہوتے، تو گندم کی نہایت لذیذ خمیر شدہ روٹی بھی مل جاتی۔ چند ایک دفعہ شروع میں چاول بھی ہمارے ہاں پکے تھے۔ ہمارے گاؤں کے اردگرد شہتوت کے درخت تھے۔ جب تک وہ پھل دیتے رہے فراری خود بھی اسی پر بسر کرتے اور ہمیں بھی روٹی کے بجائے وہی دیتے۔

ایک روز میں نے ذکر کیا کہ میری عمر تیئیس سال کی ہے تو ایک آدمی بڑا حیران ہو کر پوچھنے لگا کہ تم اپنی عمر کا حساب کیسے رکھتے ہو؟ میں نے جواب دیا کہ ہماری پیدائش کا روز لکھا ہوا ہوتا ہے۔ تو وہ تعجب سے پوچھنے لگا کہ تم ہر روز لکھ لیتے ہو کہ آج ایک روز گزر گیا، آج دو روز گزر گئے؟

ایک روز لالہ سندر لال سے میں نے ذکر کیا کہ دھوبی کے پاس میرے کپڑے تھے، وہ بھی ضائع گئے تو ایک نے بڑی حیرانی کے ساتھ دریافت کیا کہ بابو تمہارے ان کپڑوں کے علاوہ اور بھی پہننے کے کپڑے ہیں؟

تاریخوں اور دنوں کا حساب انہیں بالکل معلوم نہ تھا۔ کئی اشخاص کو دنوں کے نام تک نہ آتے۔ جمعے کا دِن دریافت کرنے کی مجھے بڑی تکلیف ہوتی کیوں کہ میں خود شمار بھول جاتا اور ان کو تو جمعے سے کچھ سروکار ہی نہ تھا۔ ہمارے دو چھاتے بھی ان کو غنیمت میں ملے تھے۔ ایک تو خونے کے اور دوسرا مغلم کے حصّے میں آیا تھا۔ مغلم اکثر دھوپ میں تانے پڑا رہتا، صرف اس خیال سے کہ میرے پاس چھاتا ہے۔ اور بارش میں تو خاص کر خونے اور مغلم چھاتے لے کر باہر چارپائی پر بیٹھے رہتے اور بڑے فخر کی نگاہ سے دوسروں کی طرف دیکھتے رہتے۔

آج ستائیس سال کی مدت طویل کے بعد بھی ان لمحات کی یاد سے بدن کانپ اُٹھتا ہے۔ خوست کی پہاڑیوں کے درمیان خوں خوار قزاقوں کے مسکنوں میں دو قیدی ایک سنسان رات کی تاریکی میں بھاگنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ انہوں نے نہایت خاموشی سے اپنی زنجیریں ایک پاؤں سے کھول کر دوسری پنڈلی کے گرد لپیٹ لی ہیں۔ ایک قیدی چارپائی سے لٹک کر نیچے

آتا ہے دونوں قیدی نہایت احتیاط اور موت کی سی خاموشی کے ساتھ کروٹیں لیتے ہوئے روانہ ہونے لگتے ہیں۔ چاروں طرف موذیوں کی چارپائیاں بچھی ہیں اور ہر طرف خوں خوار کتے آزاد پھر رہے ہیں۔ یہ سارا منظر سامنے آ کر میرا تخیل خونے کو جگا دیتا ہے۔ وہ چارپائی سے دونوں قیدیوں کو پہلو بہ پہلو اس حالت میں دیکھ کر بجلی کی تیزی کے ساتھ بیٹھ جاتا ہے اور قیدیوں پر ہاتھ ڈال کر کڑکتی ہوئی آواز میں پوچھتا ہے، ''بابو کہاں جاتا ہے؟'' اس آواز کے ساتھ ہی ایلادار اور دیگر فراری آن کی آن میں اُٹھ بیٹھتے ہیں— میرا تخیل ان تمام ایسی ایذاؤں، عذابوں اور تکلیفوں کو ایک ایک کر کے ان موذیوں کے ہاتھوں اِن قیدیوں پر گزارتا ہے جن کی ایجاد ایک خوں خواری اور قزاقی میں پلا ہوا دماغ نہایت انتقامانہ جوش میں کر سکتا ہے۔ مظلوم چاہتے ہیں کہ کسی طرح اِن کی زندگی کا یک لخت خاتمہ ہو جائے اور موذی ان کی موت کو التوا میں رکھنا چاہتے ہیں تا کہ انتقام کی پیاس کو پوری طرح بجھا سکیں۔ غرض ان چند لمحات کا تصور جب کہ ہم دونوں زنجیریں کھولے پہلو بہ پہلو کروٹیں لیتے ہوئے چلنے لگے تھے میرے خون میں سنسنی پیدا کرتا ہے، اور میرے یہ جذبات آخری دم تک ایسے ہی رہیں گے۔

ایک روز لالہ صاحب اور میں مغلم والے چھپر میں کچھ سرگوشی کر رہے تھے۔ باہر مغربی دیوار کے ساتھ فراری آ بیٹھے اور باتیں کرنے لگے۔ ہم بھی سننے کے لیے خاموش ہو گئے۔ باہر سے آواز آئی:

''سندر لال، کوئی گیت گاؤ۔''

لالہ صاحب: ''مجھے گیت تو کوئی نہیں آتا۔''

آواز (درشتی سے): ''دیوث، بہانہ نہ بناؤ۔ حکم کی تعمیل کرو۔''

لالہ صاحب نے اپنے مرغوب پنجابی دہرے شروع کر دیے۔

آواز: ''اونچی سر میں گاؤ، ہاں ذرا اور اونچی۔ بس، اب ٹھیک ہے۔''

لالہ صاحب گانے لگے تو وہ اپنی باتوں میں پھر مشغول ہو گئے۔ کچھ دیر بعد لالہ صاحب سمجھے کہ ڈیوٹی ہو چکی۔ خاموش ہو گئے۔ آواز آئی:

''چپ کیوں ہو گیا؟''

لالہ صاحب: ''تم اپنی باتوں میں لگ گئے ہو اس لیے میں نے سمجھا تعمیل ہو گئی۔''

آواز: ''احمق، تمہیں اس سے کیا کہ ہم باتوں میں لگ گئے۔ تم اپنا اسی آواز سے گاتے

رہو۔"

چنانچہ لالہ صاحب پھر گانا شروع ہو گئے۔

آواز: "سر کو اور اونچا کرو۔ ہاں، اب ٹھیک ہے۔"

لالہ صاحب کے گراموفون کو چابی دے کر فراری پھر گفتگو میں مشغول ہو گئے۔ اصل میں ان کا مطلب یہ تھا کہ ہم ان کی گفتگو کو نہ سن سکیں، اس لیے انہوں نے یہ سہل لیکن عجیب طریقہ اختیار کیا۔ اب لالہ صاحب کے اس طرح بیہودہ اور مجبوری گانے سے مجھے ہنسی آئی۔ لالہ صاحب مجھے کوستے، غصے کا مُنھ بناتے لیکن میری ہنسی نہ تھمتی۔ لالہ صاحب نے تنگ آ کر فراریوں کو مغلظات گانی شروع کر دیں۔ اس ادا نے میرے لیے ایک اور لطف پیدا کیا اور مجھے ہنسی اور زیادہ آئی۔ جب تک فراریوں کی مجلس رہی لالہ جی کو برابر تانیں اُڑانی پڑیں اور حلق بیٹھ گیا۔ جب محفل برخاست ہونے لگی تو انہوں نے یہ گراموفون بھی بند کر دیا۔

کتاب کو ختم کرنے سے پہلے میں ان "مذہبی دیوانوں" کے اخلاق کے چند ایسے پہلوؤں پر روشنی ڈالنا چاہتا ہوں جن کے بغیر اِن "رسوائے عالم" ڈاکوؤں کی تصویر نامکمل رہ جائے گی۔

سرحد آزاد کا پٹھان اپنے وطن کی آزادی کو جان و مال سے بھی زیادہ عزیز رکھتا ہے اور یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس سے اس کے سخت ترین دشمنوں کو بھی انکار نہیں۔ دنیا میں جو طاقت اس عزیز ترین متاع کو اس سے چھیننا چاہتی ہے اس کو نہایت نفرت کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور نبرد آزما ہو کر اسے صفحہ ہستی سے مٹا دینا اپنا پیدائشی حق سمجھتا ہے۔

آزاد پٹھان اپنے باپ دادا سے سنتا اور دیکھتا چلا آ رہا ہے کہ کس طرح انگریزی فتوحات کا سیلاب اس کے اِردگرد کے علاقے میں اس کے بھائی بندوں کی گردنوں میں طوق غلامی پہناتا چلا آ رہا ہے۔ یہ سیلاب اس کے دروازے تک پہنچ چکا ہے اور وہ سمجھتا ہے کہ عنقریب اس کے متاع آزادی کو بھی خس و خاشاک کی طرح بہا لے جائے گا۔ وہ اپنے علاقے کے اندر پختہ سڑکوں کے جال، توپوں اور مشین گنوں سے آراستہ قلعوں کی تعمیر، رسل و رسائل کے مستحکم انتظامات کی موجودگی، ہوائی جہازوں کی پرواز، ٹینکوں اور مسلح کاروں کی نقل و حرکت کو اپنے وطن کی آزادی کے جگر میں گھونپا ہوا خنجر خیال کرتا ہے اور اس خنجر کو نکال دینے کے لیے ہر وقت جدوجہد میں مشغول رہتا ہے۔

انگریزوں کو وہ باعزت دشمن سمجھتا ہے۔ کالے کوسوں کی مسافت سے آ کر اتنی بڑی سلطنت کو ایسی خوش اسلوبی سے سنبھالے رکھنا اس کے دِل کو انگریز کی عزت کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ وہ شہنشاہیت کی جوع الارض سے بھی ناواقف نہیں۔ انگریزوں کے اپنی طاقت کے بل پر اس کے ملک کو فتح کرنے پر وہ اِن کو معذور سمجھتا ہے۔۔۔ لیکن سرکار انگلشیہ کے ہندوستانی ملازموں اور مقبوضہ علاقے کے ہندوؤں کو وہ نہایت حقارت اور نفرت کی نظر سے دیکھتا ہے۔۔۔ اپنے علاقے کے ہندوؤں کی جان و مال اور عزت و آبرو کی حفاظت اس نے اپنے ذمّے لے رکھی ہے اور اس کے علاقے میں ہندوؤں کو مختلف اقوام میں آمدورفت اور خرید و فروخت کی وہ آزادی حاصل ہے جو کبھی اسے اپنے لیے خواب میں بھی میسّر نہ آئی ہو۔ ہندو پر آنچ آنے سے پہلے وہ اپنی جان قربان کردے گا۔۔۔

۔۔۔سرکاری ملازمین سے خواہ وہ ہندو ہوں خواہ مسلمان، وہ بے حد کینہ رکھتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ سرکار انگلشیہ جو تجاویز اس کو مفتوح کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً کرتی ہے اِن کو عملی جامہ پہنانے کے لیے یہ مزدور بہ طور مہلک ہتھیاروں کے استعمال کیے جاتے ہیں جو صرف دنیاوی طمع کے لیے اپنے ضمیر کی آواز کے خلاف اس کی محبوب ترین چیز اس سے چھیننے کے لیے آلۂ کار بنے ہوئے ہیں۔ اس لیے وہ اِن کی جان کا بھی سخت ترین دشمن ہے اور مقبوضہ علاقے کے ہندو اور سرکاری ملازمین کو وہ تقریباً ایک ہی زمرے میں شمار کرتا ہے۔

آزاد پٹھان اپنے علاقے میں قوت لایموت حاصل کرنے سے قاصر ہے اور فطرتاً بہادر ہونے کی وجہ سے وہ کسی ایسے adventure یا پرخطر مہم کو اختیار کرنا چاہتا ہے جس میں اس کی بہادری کی آزمائش بھی ہو اور اسے خزانہ بھی مل جائے۔ عموماً ایک ہی مہم اس کے پیش نظر ہوتی ہے۔ یعنی مقبوضہ علاقوں میں جائے اور کسی مال دار ساہوکار کا گھربار لوٹ لائے یا کسی متمول ہندو یا کسی سرکاری ملازم کو شکار کر لائے۔ اگر کامیاب ہوگیا تو عمر عیش سے بسر کرے گا، اور اگر مارا گیا تو شہید کہلائے گا۔

جس خاص پہلو پر میں روشنی ڈالنا چاہتا ہوں وہ اس ''مذہبی دیوانے'' کی ''مذہبی رواداری'' ہے جو ہم نے اس کی قید میں رہ کر دیکھی۔۔۔ میرے علاوہ اس گاؤں میں چھ دیگر قیدی تھے جو سب کے سب ہندو تھے۔ فراریوں نے اِن کو مذہبی رسوم کے مطابق عبادت کرنے کی پوری اجازت دی ہوئی تھی اور انہوں نے اِن کے طریق عبادت کی قولاً یا فعلاً کبھی تحقیر نہ کی۔ ان

قیدیوں کی چوٹیاں تھیں، جنجو تھے، کبھی کسی فراری نے استہزاءً ان کو چھوا تک نہیں۔ کبھی کوئی چیز خلاف مذہب کھانے کو یا پینے کو نہیں دی، نہ ہی کوئی ایسی چیز کھانے کو دی جسے وہ خود گندہ یا پلید سمجھتے ہوں۔

— ہمارے ہمسایہ گاؤں کٹیلے سے ایک برہمن کو پکڑ لائے تھے جس نے مسلمانوں کے ہاتھ کا پکا کھانے سے انکار کر دیا تھا اور کچھ دن چنے بھون کر چباتا رہا — وہ لوگ متردد تھے کہ کسی طرح اس برہمن کے حسبِ منشا کھانے کا بندوبست ہو جائے۔ اگر وہ چاہتے تو زبردستی اسے سب کچھ کھلا سکتے تھے لیکن انہوں نے ایسا نہ کیا بلکہ جب افغانستان کا ہندو وہاں پہنچا تو اس سے انہیں نے اس کے کھانے کا بندوبست کیا۔

ہمارے گاؤں کے ایک قیدی نے غالباً امتحاناً فراریوں پر اپنا مذہب تبدیل کرنے کی خواہش ظاہر کی لیکن ان "مذہبی دیوانوں" نے اس کو صاف جواب دیا کہ تمہارا یہاں مسلمان ہونا کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ اگر تم ایسا ارادہ رکھتے ہو تو آزاد ہو کر اپنے وطن میں جا کر مسلمان ہونا۔

(۵)

"اسم اعظم" (کاظم)

["اسم اعظم" حضرت علی علیہ السلام کی سوانح عمری ہے۔ مصنف اپنا نام صرف "کاظم" لکھتے تھے۔ ان کا پورا نام میر کاظم علی زیدی تھا اور لکھنو میں "کاظم پٹرول" کے نام سے مشہور تھے (پٹرول انسپکٹر کے مساوی ایک عہدہ ہوتا تھا)، عقائد کے لحاظ سے اتنے آزاد خیال تھے کہ بے دین سمجھے جاتے تھے۔ کئی کتابوں اور کتابچوں کے مصنف ہیں، لیکن "اسم اعظم" ان کی بہترین تصنیف ہے۔ کاظم کو اُردو کے نثر نگاروں اور انشا پردازوں کی صف اوّل میں جگہ ملنا چاہیے تھی۔ لیکن اِن کے ساتھ بھی ہم نے وہی سلوک کیا جو "قید یاغستان" کے محمد اکرم کے ساتھ کیا۔ نپے تلے اور کم لفظوں میں زیادہ مفہوم کو پوری قوت اور اثر آفرینی کے ساتھ ادا کر دینا، تقلیل الفظ کے باوجود انشائیت کو اور انشائیت کے باوجود معروضیت کو قائم رکھنا کاظم کی وہ خصوصیت ہے جس میں ان کے مدمقابل کم ملیں گے۔ فعل استعمال کیے بغیر کئی کئی فقرے لکھتے چلے جانا، پھر ایک ہی فعل لا کر سب فقیروں کو سمیٹ لینا آسان نہیں، لیکن کاظم کا یہی عمومی اسلوب

ہے۔ حضرت علیؑ کی گفتگو، لشکروں کی یلغار، میدان جنگ کی ہلچل کے بیان میں یہ اسلوب اپنے جوہر کھولتا ہے۔ ''اسم اعظم'' کے چند مختصر اقتباس دیکھیے اور حیرت کیجیے کہ ادبی دنیا میں میر کاظم علی کو اتنی شہرت بھی نہ ملی جتنی فلمی دنیا میں ان کے بھتیجے میر حسن علی عرف مجن کمار کو ملی۔]

O

بچپنے میں اوسط اندام، شوخ چہرہ، رنگ گورا، رخسار پر گوشت، خندہ رو، آنکھیں اُبھری، سیاہ پتلی، تندرست و توانا تھے، اور بڑھے تو صناع قدرت نے قامت موزوں کو زیادہ طول نہیں دیا مگر پیشانی بلند، بشرہ ہوش مند، ابرو کشیدہ، کھڑا نقشہ، گردن قوی، بدن سڈول، سینہ چوڑا، ہڈی چکلی، جوڑ بند مضبوط ہوگئے۔ سن تمیز کو پہنچے تو اُبھری آنکھیں حیا سے نیچی رکھتے، قوی گردن انکسار سے جھکی رہتی۔ بھرپور جوان ہوئے تو چہرہ دِل کش اور نمکین ہوگیا۔ تیوروں پر شجاعانہ ادا آ گئی جو لفظوں میں ادا نہیں ہوسکتی۔ اچھا خاصا سن آچکا تو ہجوم افکار اور آئے دِن کی بغاوتوں کی یورش، میدانِ جنگ کی دھوپ سے رنگ تاؤ کھا کر کندنی، مصحف رُخ کتابی ہوگیا، مگر متفکر چہرے پر رعب، روے روشن پر تقدس، صورت زیبا پر متانت بڑھ گئی۔ اعضا اور قوی ہوگئے۔ مونچھیں لمبی، لبیں ترشی، مژگاں دراز، آنکھیں غلافی ہوگئیں۔ نظر اُٹھا کر کسی سے بات کرتے تو مخاطب کی نگاہ نیچی ہوجاتی۔

حضرت علیؑ مع لشکر ظفر پیکر کربلا، ساباط، مدائن ہوتے ہوئے راہ میں کسریٰ پرویز، نوشیروان عادل کے پرانے نشان، وحشت ناک منظر، ڈرانے ویرانے، گری پڑی عمارتیں، ٹوٹے پھوٹے قلعے، سنسان قبرستان، خاموش آتش کدے، شاہی عمارتوں کے کھنڈر، امرا وزرا کے منہدم مکانات، اُجڑے باغ، سوکھی نہریں، پھٹے گنبد، گرے منارے، لٹی بہار، مٹی رونق چشم عبرت سے دیکھتے، زبان سے آیۂ فاعتبروا یا اولی الابصار پڑھتے بہرسیر میں رونق افزا ہوئے۔

ابن ملجم حضرت علیؑ کی تاک میں گھومتا رہا۔ قطامہ سے تین آدمی مدد کو لیے۔ تلوار کو زہر میں بجھایا۔ ۱۹ ر رمضان کو رات رہے سے مسجد میں آلیٹا۔ ترک کے بعد نماز صبح کے لیے حضرت علیؑ مسجد میں تشریف لائے۔ ابن ملجم کو ہوشیار کیا اور محراب مسجد میں پہنچ کر نماز نافلہ شروع کی۔ ابن ملجم پاکھے کی آڑ میں قتل علیؑ کی نیت باندھ کر کھڑا ہو رہا۔ پہلی رکعت کے دوسرے سجدے میں حضرت علیؑ کے فرق مبارک پر تلوار ماری۔ یہ تلوار اتفاق سے خندق والے گھاؤ پر پڑی،

دماغ کی ضرب اور اثر سم سے حضرت علیؑ بے ہوش ہوکر خون میں لوٹنے لگے۔ ابن ملجم بھاگا۔ فوراً خبر مشہور ہوگئی۔ دوست دشمن سبھی دوڑ پڑے، تمام مسجد اہل کوفہ سے بھرگئی۔ بنی ہاشم مسجد سے حضرت علیؑ کو مکان اُٹھالے گئے۔ ذرا ہوش آیا۔ فرمایا ''افسوس کہ دور دراز وحشت ناک سفر درپیش ہے، زادراہ کچھ نہیں رکھتا۔''—

آخر وقت وقفہ موت نے دیا۔ اہل کوفہ عیادت کو آئے تھے، گرد بزرگان قبائل کا مجمع دیکھا، فرمایا ''پوچھ لو جو پوچھنا ہو۔'' ہستی کا منظر، موت کا سماں پیش نظر تھا۔ ارشاد کیا، ''اے نظام قدرت کو عقل کی آنکھوں سے دیکھنے والو! یہ دنیادار الامتحان، حیرت کی جگہ، عبرت کا مقام ہے۔ اس کے اوائل میں رنج وتعب، آخر میں فنا ہے۔ حلال کے تصرف میں حساب کا سامنا، حرام کے ارتکاب میں عذاب سے سابقہ ہے۔ اس کا غنی مفتون، اس کا محتاج محزون ہے۔ جس نے پہچان لیا اس کی آنکھیں کھل گئیں، جس کی نگاہیں اس کی زیب وزینت میں اٹکیں وہ اندھا ہوا۔ کل تک میں تم پر حکمراں تھا، آج عبرت ہوں، کچھ دیر میں رخصت ہوجاؤں گا۔''

—پھر امامت امام حسنؑ کو تفویض فرمائی۔ اپنے غسل وکفن کی وصیت کی، نمود جنازہ اور اظہار قبر کی ممانعت کی۔ نقاہت نے روکا تو کلمۂ شہادتیں پڑھ کر خاموش ہوگئے۔ زہر کی تاثیر اور زخم کی تکلیف ضبط کی طاقت سے بہت زیادہ تھی۔ دو دِن، ایک رات اسی کرب و بے چینی میں کاٹے، اکیسویں رمضان کی شب کو روح نے مفارقت کی۔ پانچ برس نو ماہ خلافت کی زحمتیں اُٹھائیں، پچاس برس سر کو ہاتھوں پر لیے جہد بالاسلام میں گزاری، تریسٹھ برس کے سن میں شہادت پائی۔ فرزندوں نے غسل دیا۔ رسول اللہؐ کے کفن سے بچے ہوئے پارچے کا خلعت پہنایا۔ امام حسنؑ نے نماز پڑھائی۔ شب کی اندوہ ناک تاریکی میں بنی ہاشم اور مخصوص صحابہ جنازہ اُٹھا کر وصیتی مقام پر صبح ہوتے ہوتے دفن کر آئے۔

ضمیر الدین احمد کے افسانے

لڑکپن کے پڑھے ہوئے افسانوں میں کئی ایسے تھے جن کے پلاٹ دیا صرف عنوان آج تک یاد ہیں۔ یہ بھی یاد ہے کہ وہ بہت اچھے افسانے تھے لیکن یہ یاد نہیں کہ اِن کے مصنف کون تھے۔ اسی زمانے میں کچھ افسانہ نگار ایسے تھے جن کے نام یاد رہ گئے، یہ بھی یاد رہا کہ وہ اچھے افسانہ نگار تھے لیکن یہ یاد نہیں رہا کہ اِن کے افسانے کون سے تھے۔ افسانوں میں ایک ''بہتا خون، ابلتا خون'' اور ایسے افسانہ نگاروں میں ایک ضمیر الدّین احمد تھے۔ یہ دونوں نام اُردو افسانے کی تمام کروٹوں کے باوجود ذہن میں محفوظ رہے مگر اس علم کے بغیر کہ ''بہتا خون، ابلتا خون'' ضمیر الدّین احمد کا افسانہ تھا جو ۱۹۵۳ء کے اوائل (فروری، مارچ) میں ''نقوش'' میں شائع ہوا تھا۔ اسی رسالے میں اس سے پہلے ضمیر الدّین احمد کا افسانہ ''چاندنی اور اندھیرا'' (ستمبر، اکتوبر ۱۹۵۲ء) شائع ہو چکا تھا اور اس کے بعد ایک اور افسانہ ''رگِ سنگ'' (جنوری ۱۹۵۴ء) شائع ہوا۔ (۱)

آدھی بیسویں صدی کے خاتمے پر اُبھرنے والا یہ نام برسوں تک افسانے کے پیش منظر سے غائب رہنے کے بعد صدی کی آخری دہائی شروع ہونے سے کچھ پہلے پھر اُبھرا۔ ''تشنۂ فریاد''، ''سوکھے ساون''، ''پروائی'' پڑھنے والے اشتباہ میں پڑ گئے کہ یہ وہی پرانے ضمیر الدّین

---

(۱)۔ اشاریہ ''نقوش'' (محمد طفیل نمبر)

احمد ہیں یا اِن کا ہم نام کوئی نیا افسانہ نگار، اور یہ معلوم کر کے حیران ہوئے کہ انہیں پرانے ضمیر الدین احمد نے ایک بار پھر افسانے کے میدان میں قدم رکھا ہے۔ وہ اتنے عرصے تک کہاں غائب تھے اور کیوں؟ کیا وہ افسانہ نگاری سے تائب ہو گئے تھے؟ حال میں شائع ہونے والے افسانے انہوں نے حال ہی میں لکھے تھے یا کچھ پہلے؟ لیکن اِن سارے سوالوں پر خوشی کی وہ کیفیت غالب تھی جو عمدہ تحریر پڑھ کر طاری ہوتی ہے۔ ادبی حلقوں میں ضمیر الدین احمد گفتگو کا موضوع بن گئے لیکن ابھی اس گفتگو میں گرمی نہیں آنے پائی تھی کہ اِن کی موت کی خبر آ گئی۔

ضمیر الدین احمد کے افسانوں کا کوئی مجموعہ غالباً ابھی تک شائع نہیں ہوا۔ (۱)

اس کمی کی وجہ سے اِن کے افسانوں کے تنوع اور مجموعی کیفیت کا اندازہ نہیں ہو پاتا۔ خوش قسمتی سے میرے سامنے اِن کے سات افسانے ہیں: (۲)

۱۔ ''رگِ سنگ''۔ ۲۔ ''پہلی موت''۔ ۳۔ ''تختۂ فریاد''۔ ۴۔ ''سوکھے ساون''۔ ۵۔ ''پروائی''۔ ۶۔ ''پاتال'' اور۔ ''رانگ نمبر''۔

ان افسانوں کو یک جا پڑھ کر ضمیر الدین احمد کی افسانوی دنیا، اس دنیا میں رونما ہونے والے واقعات، اِن واقعات کی معنویت اور اِن سب کے توسّط سے ضمیر الدین احمد کے فن پر گفتگو کی جا سکتی ہے۔

ضمیر الدین اپنے اصل افسانے کو کبھی کبھی معمولی جزئیات میں چھپا دیتے ہیں۔ اس طرح اِن کا ایک ایک افسانہ کئی کئی افسانوں میں بدل جاتا ہے۔ مثلاً ''پاتال'' کے دہشت ناک ماحول میں مہر کا حمل ضائع ہو گیا۔ یہاں ضمیر یہ کہتے معلوم ہوتے ہیں کہ فسادات میں انسانی جانوں کے اِتلاف کا اثر ایک ہونے والی ماں سے ہوتا ہوا اس کے ہونے والے بچے تک یوں پہنچا کہ عدم سے وجود کی طرف آتے آتے بچّے نے سمتِ سفر بدلی اور پھر عدم کو واپس چلا گیا۔ لیکن افسانے کے کچھ جزئیات یہ بھی ہیں:

''مہر۔۔۔ سوچ رہی تھی کہ اب یہ پوچھیں گے کہ تم بھی کچھ کھایا یا نہیں۔۔۔ لیکن شوکت

---

(۱)۔ آصف فرخی کی اطلاع کے مطابق ضمیر الدین احمد کے افسانوں کا مجموعہ ''سوکھے ساون'' کے نام سے اشاعت کے لیے قریب قریب تیار ہے۔ یہ بھی سننے میں آیا ہے کہ اِن کے افسانوں کے ہندی ترجمے مجموعے کی صورت میں چھپ گئے ہیں۔

(۲)۔ محمود ایاز صاحب کا ممنون ہوں کہ انہوں نے ان افسانوں کی عکسی نقلیں فراہم کیں۔

چپ رہا اور مہر کو تعجب ہوا۔''

''شوکت نے مہر کو یہ نہیں بتایا کہ کس کا فون تھا۔ بس آ کر اس کے پلنگ کے پاس بیٹھ گیا۔ مہر کو ایک بار پھر تعجب ہوا کیوں کہ یہ شوکت کی عادت نہ تھی۔''

[شوکت نے] بات ادھوری چھوڑ دی اور تھوڑی دیر اور چپ رہنے کے بعد کہا: آنا چاہ رہے تھے تعزیت کے لیے، میں نے منع کر دیا۔''

''مہر کو پھر تعجب ہوا۔''

''[مہر] سوچ رہی تھی کہ یہ کہیں گے — اور پھر تاکید کریں گے — اور پھر یاد دلائیں گے کہ — لیکن شوکت نے کچھ بھی نہیں کہا۔ ایک لفظ، ایک بامعنی یا بے معنی آواز بھی نہیں نکلی اس کے مُنھ سے اور مہر کے تعجب کی کھنک اور تیز ہوگئی۔''

''مہر — شوکت کی اُبھرتی ڈوبتی آواز سنتی رہی کہ شوکت کس کس اسپتال اور مردہ خانے گئے اور انھوں نے کتنی لاشیں دیکھیں اور کتنے زخمی اور دیکھا کہ کئی لاشیں تو ایسی تھیں کہ اپنے بھی انہیں شاید ہی پہچان پائیں۔''

''شوکت ڈریسنگ ایریا میں گیا اور دو گولیاں لیے واپس آیا۔ مہر نے ہاتھ بڑھایا۔ شوکت نے گولیاں اس کی ہتھیلی پر رکھ دیں۔ مہر نے گولیوں پر ایک متجسس سی نظر ڈالی۔ شوکت نے کہا:

بدل دی ہے [ڈاکٹر] ستارہ نے۔''

''ڈاکٹر آئی — اس نے اچھی طرح سے معائنہ کرنے کے بعد شوکت کو بتایا کہ حمل ضائع ہو چکا ہے۔ سبب معلوم کرنے کے لیے اس نے کئی سوال کیے جن کے شوکت نے بظاہر تسلی بخش جواب دیے، لیکن ڈاکٹر کے چہرے سے یہ معلوم ہوتا تھا کہ وہ پوری طرح سے مطمئن نہیں ہوئی ہے۔''

[مہر نے کہا]

''میں سمجھتی ہوں، شوکت''، اور خود ہی رونے لگی۔''

ان جزئیات سے پیدا ہونے والے سوال اس افسانے کے اندر ایک اور افسانے کا سراغ پاتے ہیں- شوکت کا رویہ بدلا ہوا کیوں تھا؟ دوا کی وہ بدلی ہوئی گولیاں کیا تھیں جو اس نے اپنی حاملہ بیوی کو کھلائیں؟ اس نے مہر سے اسپتالوں، مردہ خانوں، زخمیوں اور لاشوں کی

بھیانک تفصیلات بیان کیں۔ کیا وہ جانتا نہیں کہ اس قسم کی تفصیلات کو سن کر عورت کا حمل ساقط ہوسکتا ہے؟ کیا فساد کے یہ قاتل روپ دیکھ کر اس نے خود اپنے بچّے کو دنیا میں آنے سے روک دیا؟ اور سب سے اہم سوال: کیا مہر سمجھ گئی تھی کہ بچّہ ضائع ہونے کا ذمہ دار شوکت ہے پھر بھی وہ اسے قصوروار نہیں سمجھتی تھی۔ ''پاتال'' کا اصل افسانہ انہیں سوالوں میں پوشیدہ ہے۔

افسانے میں افسانہ پوشیدہ کرنے کی ایک اور مثال ''رانگ نمبر'' ہے۔ اونچے طبقے کی دو عورتوں کی مخصوص سطحی گفتگو سے شروع ہونے والے اس افسانے میں بیانیے کی اوپری سطح پر معمولی سماجی طنز کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ بریگیڈیئر صاحب کے یہاں دو ڈاکو گھس آئے۔ تجوری کے سارے زیوروں اور نقدی تک پہنچ جانے کے باوجود صرف غیر ملکی کرنسی کا ایک حصہ لے گئے۔ بریگیڈیئر صاحب پولیس میں رپورٹ بھی نہ کر سکے اس لیے کہ کرنسی غیر قانونی تھی۔ ان کی سمجھ میں یہ بات نہیں آ رہی تھی کہ ڈاکوؤں کو خفیہ تجوری کا ٹھکانا کیوں کر معلوم ہوگیا، لیکن ایک اور بات جو اتنی ہی ناقابل فہم تھی، اس کا ذکر انہوں نے نہیں کیا، وہ یہ کہ ایک فوجی افسر کی موجودگی میں جس کے پاس آتشیں اسلحہ ہونا یقینی تھا، ڈاکوؤں نے اس کے گھر میں گھس آنے کی ہمت کس بھروسے پر کی؟ تیسری بات یہ کہ اگر وہ واقعی ڈاکو تھے تو سارا زیور اور نقدی کیوں نہیں لے گئے؟ اِن سب سوالوں کا جواب بریگیڈیئر صاحب کی بیوی کی دی ہوئی یہ اطلاع ہے کہ اِن کی بیٹی عارفہ کے مراسم کالج کے کسی لڑکے سے تھے اور اب وہ ایک طرح سے خانہ قید کرلی گئی تھی۔ تجوری کے ٹھکانے اور پستول رکھنے کی جگہ کا علم اسی کے ذریعے ہوسکتا تھا۔ ڈاکوؤں میں سے ایک اس کے ساتھ اوپر دیر تک تنہا رہا اور واپس جاتے ہوئے اپنے ڈاکو ہونے کے ثبوت میں کچھ نقدی لیتا گیا۔ اس کے بعد اور نماز پڑھنے سے پہلے عارفہ نے غسل کرنا واجب سمجھا اور اس کا سبب یہ بتایا کہ وہ ٹینشن میں مبتلا ہوگئی تھی اور رات کو بریگیڈیئر صاحب کے لیٹ جانے کے بعد اس نے فون پر کسی سے چپکے چپکے باتیں کیں اور ظاہر یہ کیا کہ رانگ نمبر تھا۔ ڈاکوؤں کے جانے کے بعد بریگیڈیئر صاحب نے اپنے آپ سے پوچھا تھا، ''تو پھر آئے کیوں تھے؟ کیا انہیں کسی اور چیز کی تلاش تھی؟'' اِن سوالوں کا جواب بھی عارفہ ہے۔ بریگیڈیئر صاحب پولیس میں رپورٹ نہیں کر سکتے تھے کہ ایک شخص اِن سب کی موجودگی میں آیا اور اِن کی بیٹی کے ساتھ تنہائی میں آدھا گھنٹا گزار کر چلا گیا۔

جزئیات کے انتخاب و ترتیب سے افسانے کو مختلف رخ دینا ضمیر الدین احمد کا خاص ہنر

ہے۔ جس میں اِن کے شریک کم ہیں۔ یہ ہنر ''رانگ نمبر'' کے سے ہلکے پھلکے افسانے میں بھی موجود ہے اور ''رگِ سنگ'' میں بھی جو ۵۰ء کے آس پاس چلتے ہوئے نفسیاتی نما افسانوں کے فیشن کی یادگار ہے۔

ضمیر الدین کا فن پوری آب و تاب کے ساتھ اِن کے تین افسانوں ''سوکھے ساون''، ''پروائی'' اور ''تشنۂ فریاد'' میں سامنے آیا ہے، خصوصاً ''تشنۂ فریاد اپنے پیچ و خم اور ڈوبتی اُبھرتی کیفیتوں کی وجہ سے اُردو کے بہترین افسانوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ اس افسانے میں ہم ایک بڑے المیے سے دوچار ہوتے ہیں۔ ہمیں اس کا بھی احساس ہوتا ہے کہ کوئی بہت سخت زیادتی ہوئی ہے لیکن اس زیادتی کا کوئی ایسا ذمہ دار جسے ولین کہا جاسکے نظر نہیں آتا، نہ افسانے کے بنیادی کرداروں میں کوئی ایسا کردار نظر آتا ہے جسے سراسر بے قصور یا مظلوم کہا جاسکے۔ سب سے بدقسمت اور ستم رسیدہ کردار پیشکارن کا ہے۔ مُسن مردوں کی کم سن بیویاں ہمارے افسانوی ادب میں افراط کے ساتھ دست یاب ہیں اور اِن کے ساتھ ہمارے افسانہ نگاروں نے بالعموم وہی رومانی ہم دردی والا رویہ اختیار کیا ہے جو کبھی کے اچھے بھلے افسانوں میں (اور آج بھی بُرے افسانوں میں) طوائف کے ساتھ نظر آتا ہے۔ پیشکارن کی نقش گری میں ضمیر الدین احمد کا یہ رویہ نہیں ہے، نہ وہ اس لحاظ سے کچھ بہت ستم رسیدہ معلوم ہوتی ہے بلکہ اس نے رسوا سے غزل مانگ کر پہلے سلسلہ جنبانی کی۔ رسوا نے غزل دیتے وقت اِس کا ہاتھ پکڑلیا۔ اتنی بات یہاں تک بڑھی کہ وہ رسوا کو اپنے کمرے میں بُلا بُلا کر دادِ عیش دینے لگی۔ اس صورت میں رسوا اس کے کردار پر اس قسم کی رائے زنی کرنے میں حق بہ جانب تھا:

''معلوم ہوتا ہے جی بھر گیا ہے۔ ایسی عورتوں کا کوئی ٹھیک نہیں۔ کسی اور کو تاک لیا ہوگا۔''

اور ''میں کہتا تھا نا کہ ایسی عورتوں کا کوئی اعتبار نہیں۔ کسی اور کو بھی ہلگا رکھا ہوگا۔''

لیکن ہوا یہ کہ پیشکارن نے ملاقاتوں کا راز فاش ہونے پر خودکشی کرلی اور یہ تک نہیں بتایا کہ اِس کے پاس آنے والا مرد کون تھا۔ اس کے شوہر نے اسے طلاق دے کر گھر سے نکال دینے کی دھمکی دی تھی۔ اِس نے یہ کیوں نہیں سوچا کہ اس طرح رسوا اور اس کے درمیان کی رکاوٹیں دور ہوجائیں گی؟ کیا اسے یقین تھا کہ رسوا اسے مستقل طور پر قبول نہیں کرے گا؟ پھر بھی اس نے رسوا کو اپنی بدنامی میں شریک کرنا گوارا نہیں کیا اور خود ایک مستقل بدنامی کی موت،

مر گئی۔ رسوائی کے خوف کی فضا میں ایک عورت کے شہوت آمیز عشق کی یہ داستان، جسے لکھنے میں بڑے بڑوں کے ہاتھ سے قلم چھوٹ جائیں، ضمیر الدین احمد نے اس سہولت سے بیان کر دی ہے کہ اوّل سے آخر تک کہیں پر بھی وہ افسانہ بناتے ہوئے نہیں معلوم ہوتے۔

عرض کیا گیا تھا کہ اس افسانے میں کوئی ولین نہیں آتا لیکن خود راوی اس کا سب سے ناصاف کردار ہے۔ وہ خود بھی پیشکارن پر للچایا ہوا تھا لیکن اس کی پذیرائی نہیں ہوئی، پھر بھی اس نے رسوا سے اس کی ملاقاتوں کو جاری رکھا، یہ ملاقاتیں اس کے تعاون کے بغیر ممکن نہیں تھیں اور وہ کوئی بھی آسان سا حیلہ کر کے اس سلسلے کو ختم کروا سکتا تھا۔ کیا وہ جان بوجھ کر پیشکارن کو ملوث رکھنا چاہتا تھا؟ صرف اپنی باری آنے کی اُمید اور انتظار میں؟ جب رسوا نے خیال ظاہر کیا کہ پیشکارن کا اس سے جی بھر گیا ہے تو راوی بتاتا ہے:

> ''جی بھر گیا، کے ٹکڑے پر میں نے دل ہی دل میں آمنا صدقنا کہا مگر اسے جلدی سے یقین دلایا کہ — میں اپنے جگری دوست کی محبوبہ کے بارے میں ایسی کوئی بات سوچنا بھی گناہ سمجھتا ہوں۔''

اس کے علاوہ بھی افسانے میں کئی اشارے ایسے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود بھی پیشکارن پر دانت لگائے بیٹھا ہے۔

ایک لڑکی جس سے راوی کی شادی ہونے کا امکان تھا، وہ بھی رسوا اور پیشکارن کی ملاقات والے مشاعرے میں موجود تھی۔ اس مشاعرے میں صدر کے پاس یوسف صاحب بھی بٹھائے گئے تھے۔ ''جو نئے کلکٹر ہو کر آئے تھے اور جو نہ صرف جوان تھے بلکہ گورے اور بڑے جامہ زیب بھی تھے۔'' راوی بیان کرتا ہے:

> ''میں ڈاک بنگلے کے پچھواڑے کا ایک چکر لگانے جارہا تھا کہ مہدی وکیل کی منجھلی بیٹی کشور نے، جو اسی دن علی گڑھ سے چھٹیاں گزارنے آئی تھی، مجھے چق کے پیچھے سے آواز دی۔
>
> ''ہو گئیں نازل،'' میں نے تھوڑی سی ہٹی ہوئی چق کے پاس جا کر کہا۔
>
> اس نے روٹھے بنا کہا، ''میرا ایک کام کر دو، میرے اچھے بھیّا!''
>
> ''بتاؤ۔''
>
> ''ذرا یہ پرچہ یوسف صاحب کو دے دو،'' اور اس نے پرچہ مجھے دے

دیا۔

''تم کہاں سے جانتی ہو انہیں؟''

''کہیں سے بھی نہیں!''

''تو پھر یہ نامہ و پیام کیسے؟ دیدوں کا پانی مر گیا ہے یا علی گڑھ کی ہوا لگ گئی ہے؟ کہہ دوں جا کے چچا میاں سے؟''

اس نے کہا، ''اب بنومت زیادہ۔''

اس کے پاس جو لڑکی کھڑی تھی، وہ ہنسی اور اس نے کہا، ''قبلہ، پہلے پرچہ تو پڑھ لیجیے۔''

میں نے پرچہ کھولا۔ لکھا تھا، ''یوسف صاحب، آپ بھی کچھ سنائیں۔''

''اُس پر دستخط کرو!'' میں نے پرچہ ہٹی ہوئی چق اور کشور کی طرف بڑھایا۔

''جاؤ، ہم نہیں بولتے!''

''اچھا منہ نہ پھلاؤ۔ بات دراصل یہ ہے کہ یوسف صاحب شاعری نہیں کرتے۔ نرے آئی سی ایس ہیں۔ پہلے معلوم تو کر لیا ہوتا۔''

''تمہیں کیسے معلوم؟''

''معلوم ہے، تبھی تو کہہ رہا ہوں۔''

''واہ، تھوڑی بہت شاعری سبھی کرتے ہیں۔''

''لیکن یوسف صاحب نہیں کرتے۔ ویسے کوئی اور پیغام ہو تو—''

''اچھا—؟'' اس نے پیر پٹخے، ''ابھی جا کے کہتی ہوں بڑی اماں سے!''

میں ہنستا ہوا اور پرچے کے ٹکڑے کرتا ہوا ڈاک بنگلے کے پیچھے چلا گیا۔''

اور ڈاک بنگلے کے پیچھے اسے رسوا اور پیشکارن کو ملوانا تھا جن کے تعلقات کی ابتدا اس طرح ہوئی تھی کہ پیشکارن نے رسوا کے کلام کا اشتیاق ظاہر کیا تھا، جس طرح کشور نے یوسف صاحب کے کلام کا اشتیاق ظاہر کیا۔ دونوں معاملوں میں راوی درمیانی آدمی تھا لیکن کشور کے

معاملے کو اس نے ہنسی میں اُڑا دیا۔ یہ عجیب غریب تقابل ہے اور ایسا ہی ایک تقابل اس موقع پر سامنے آتا ہے جب پی سی ایس کے مقابلے میں راوی کی میابی پر گھر میں جشن کا سماں تھا۔ اس دِن رسوا بھی آیا اور اسے باہر کی بیٹھک میں بٹھایا گیا۔ راوی بتاتا ہے:

"پھر رسوا کو مٹھائی پیش کی گئی اور جب وہ موتی چور کا ایک لڈو اور برفی کی ایک ڈلی کھا چکا تو پہلے کشور، پھر اپیا اور پھر ناہید نے وہیں دالان میں سے اس سے غزل کی فرمائش کی اور اس کے انکار پر تینوں نے، مگر سب سے زیادہ اپیا نے، کورس میں "غزل، غزل، غزل" کا شور مچایا تو اِس نے لہک لہک کر ایک پھڑکتی ہوئی غزل سنائی۔

بڑا ہنگامہ رہا۔ بڑا مزہ آیا۔"

اور اسی مزے دار ہنگامے کی رات تھی جب رسوا سے غزل کی فرمائش کرنے والی پیشکارن نے خودکشی کی۔ رسوا اور یوسف صاحب سے کلام کی فرمائش کرنے والی لڑکیوں اور پیشکارن کے ابتدائی مرحلے میں شاید کوئی فرق نہ تھا۔ فرق اِن کے ساتھ راوی اور رسوا کے رویّے میں تھا، البتہ ضمیر الدّین احمد نے ان متقابل صورتوں پر دولفظی تبصرے کی بدنداقی کا بھی ارتکاب نہیں کیا ہے بلکہ ان اجزا کو افسانے کے واقعات میں اس طرح پرویا ہے کہ اِن کا کسی خاص مقصد کے تحت لایا جانا آسانی سے محسوس بھی نہیں ہوتا۔

"تشنۂ فریاد" پیشِ نظر سات افسانوں میں واحد افسانہ ہے جو حاضر راوی کی زبانی بیان ہوا ہے اور راوی اس میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ایک فرق یہ بھی ہے کہ ان چھ افسانوں میں صرف ایک ایک دِن کا قصہ بیان ہوا ہے، "تشنۂ فریاد" کئی دِن کی کہانی ہے۔ یہ ان افسانوں کے مقابلے میں طویل بھی ہے اور سب سے بہتر بھی، لیکن صرف ایک مثال سے یہ نتیجہ نکالنا شاید مناسب نہ ہوا کہ ضمیر الدّین کے قلم کے لیے طویل اور حاضر راوی کے افسانے زیادہ سازگار تھے۔

اسی طرح صرف سات افسانوں کو سامنے رکھ کر اس حقیقت سے بھی کوئی نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہوگا کہ اِن سات میں سے چار افسانے بنیادی کرداروں کے سونے اور تین اِن کے رونے پر ختم ہوتے ہیں۔ ان خاتموں کا گوشوارہ یہ ہے:

۱۔ "رانگ نمبر": بریگیڈیئر صاحب اور اِن کی بیوی سونے کے لیے

لیٹ گئے۔

۲۔ ''سوکھے ساون'': بیوہ عورت کو دیر میں اور مشکل سے نیند آئی۔

۳۔ ''پروائی۔'' میاں بھی سونے لیٹ گیا۔

۴۔ ''تشنہ فریاد'': پیشکارن کی لاش برآمد ہونے والا دن ختم ہوا اور دس بجے رات کے بعد راوی اوپر اپنے سونے کے کمرے میں چلا گیا۔

۵۔ ''رگِ سنگ'': ظہیر نے اختر کے کاندھے پر سر رکھ کر رونا شروع کر دیا۔

۶۔ ''پہلی موت'': لڑکا باپ سے معافی مانگ کر رونے لگا۔

۷۔ ''پاتال'': روتے ہوئے شوکت کے بالوں پر ہاتھ پھیر کر مہر بھی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔

اس گفتگو کو ضمیر الدین احمد کے افسانوں کے در و بست اور اس سے پیدا ہونے والی معنویت کے جائزے تک محدود رکھا گیا ہے۔ اِن کے اسلوب کے دوسرے عناصر کا جائزہ طویل تر تحریر اور اہل تر لکھنے والے کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن یہاں بھی مجملاً کچھ باتوں کی طرف اشارہ بے محل نہ ہوگا:

ان افسانوں میں بعض التزام ایسے بھی ہیں جن کا احساس اِن چند مستثنیات کے بغیر شاید نہ ہوتا جہاں اِن التزاموں کی خلاف ورزی ہوگئی ہے۔ مثلاً ضمیر الدین احمد اپنے کرداروں کے حلیے اور ناک نقشے وغیرہ کی تفصیل نہیں بتاتے، پھر بھی اِن کے کرداروں کی ظاہری ہیئت کا واضح نقش قاری کے ذہن میں قائم ہو جاتا ہے۔ پیشکارن کا نقش قائم ہوتے دیکھیے:

''کنڈی کھلنے کی آواز آئی۔ پھر کھڑکی کا ایک پٹ تھوڑا سا کھلا اور مجھے کانچ کی فیروز آبادی چوڑیوں سے بھری ہوئی ایک کلائی۔ مہندی سے رچی ہوئی ایک ہتھیلی، ایک کلمے کی انگلی اور ایک انگوٹھا اور اس کی چٹکی میں ململ کے چنے ہوئے لہریے دوپٹے کا ایک تنا ہوا پلّو نظر آیا جس کے پیچھے سے اس کا دایاں گال جھلک رہا تھا۔''

اس بیان میں پیشکارن کے حسن و شباب اور جسمانی کشش سب کی تصویر کھنچ گئی ہے، اور یہ تصویر جتنی روشن ہے اتنی اسی عورت کی یہ تشریحی تصویر نہیں ہے:

"واہ! کیا چہرہ تھا!
جھکی ہوئی آنکھوں پر بڑی بڑی پلکوں کا سایہ، گالوں کی کھال ایک دم
تنی ہوئی، نتھنے کہ اب پھڑکے کہ اب، ہونٹ کہ وہ دیکھو مسکرائے، اور دوپٹے کی
سلوٹیں سینے کی سربلندی کے سامنے عاجز۔"

اس بیان سے پیشکارن کے صرف چہرے اور سینے کی دھندلی تصویر بنتی ہے جسے "واہ! کیا چہرہ تھا!" کے تاثراتی اظہار نے اور بھی دھندلا دیا ہے لیکن عموماً ضمیر الدین احمد اس طرح کرداروں کی حلیہ نگاری نہیں کرتے۔

واقعات کے بیان کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار کے رواں تبصرے کی قبیح رسم پریم چند کے زیرِ اثر مقبول ہوئی اور ابوالفضل صدیقی کے سے مشاق لکھنے والے بھی اس سے دامن نہ بچا سکے۔ انسانی فطرت اور دنیا کے قاعدوں وغیرہ کے حوالے سے کرداروں کے افعال اور کہانی کے واقعات کی توجیہہ اور تاویل کا سارا عمل افسانہ نگار کے ذہن کے اندر ہی اندر ہونا چاہیے، افسانے کے اندر نہیں۔ ضمیر الدین احمد اس رمز سے واقف ہیں کہ اِس قسم کی مبصرانہ تاویل افسانہ نگاری نہیں، تجزیہ نگاری ہے اور انہوں نے خود کو اس رسم سے الگ رکھا ہے۔ اِن کے سات افسانوں میں صرف ایک چھوٹا سا فقرہ بہت خفیف سی استثنائی حیثیت میں ملتا ہے:

"مگر موت سے نجات کا خیال پھر خیال تھا، گزر گیا۔"

ضمیر الدین احمد کی سب سے بڑی جیت اِن کی زبان ہے جس کی مثال، انتظار حسین کے سوا شاید ہی کسی اور کے یہاں ملتی ہو۔ ضمیر نثر کی اپنی قوت سے کام لینا جانتے ہیں اور واقعات اور کرداروں کی مناسبت سے اپنی زبان کے آہنگ کو بڑی چابک دستی کے ساتھ بدلتے ہیں۔ شعری اظہار سے انہوں نے بہت گریز کیا ہے۔ اسی لیے جن گنے چنے فقروں میں وہ شاعرانہ اندازِ بیان پر اُتر آئے ہیں وہ فقرے نہ صرف فوراً محسوس ہو جاتے ہیں بلکہ ان کی نثر کے خاموش تسلسل میں کھٹکنے بھی لگتے ہیں، مثلاً:

"میاں نے اس کے گالوں پر سے اپنی نظریں نوچتے ہوئے پوچھا۔"
(پروائی)

"جب آنگن آسمان سے برستے ہوئے گیلے اور گاڑھے اندھیرے سے اٹ گیا۔" (پروائی)

"اُدے دھویں کا اژدھا بل کھاتا دکھائی دیا تھا۔" (پاتال)

"کُھلے آسمان کے ماتھے پر چپکا ہوا داغ دار چاند —" (پاتال)

"وہ اِن کے لمبے تڑنگے، چوڑے چکلے جسم کو گلی کی تنگی کا مذاق اُڑاتے دیکھتی رہی۔" (سوکھے ساون)

کچے فرش نے تھوڑی سی دھول اس کے چہرے پر پھینک دی۔"
(سوکھے ساون)

"چاندنی نے وابرفتہ ہوکر اس کے ملائم پیٹ کے پیار پر پیار لے ڈالے۔" (سوکھے ساون)

"ایک اور تھپّڑ پڑا۔ مگر اِس بار اس کا دماغ بھنایا نہیں اور اسے ایسا محسوس ہوا کہ جو خون اس کے چہرے میں جمع ہوگیا تھا، تیزی سے بدن کے دوسرے حصّوں میں واپس جارہا ہے۔"
(پہلی موت)

"وہ پھر بریگیڈیئر صاحب کے ساتھ بکھرے ہوئے نوٹ چُننے اور اِن کی گڈّیاں بنانے میں جُت گئیں اور ملازم جو اتنی دیر بیڈروم کے لینڈنگ میں کھلنے والے دروازے کے ایک پٹ کی آڑ میں کھڑا یہ منظر دیکھ رہا تھا، بغیر بریگیڈیئر صاحب اور اِن کی بیوی کی مرضی معلوم کیے بغیر اندر آکر اُلٹی پلٹی چیزوں کو ٹھیک کرنے لگا اور عارفہ بھی نوٹوں کی وہ گڈّیاں جو اِس نے بنائی تھیں بریگیڈیئر صاحب کو دے کر اس کا ہاتھ بٹانے لگی اور جب یہ کام ہوگیا اور سارے نوٹ گنے جاچکے تو ملازم چند سیکنڈ دروازے میں رُک کر نیچے چلا گیا اور بریگیڈیئر صاحب نے اس کُرسی میں دھنس کر جو اِس نے سیدھی کی تھی، اپنے آپ سے پوچھا، تو پھر یہ آئے کیوں تھے؟"
(رانگ نمبر)

زبان پر افسانہ نگار کے تسلّط کا سب سے بڑا امتحان مکالموں میں ہوتا ہے اور ضمیر الدّین کا شمار اُردو کے بہترین مکالمہ لکھنے والوں میں کیا جانا چاہیے۔ مکالمہ نویسی میں افسانہ نگار کو اپنے اندر چھپے ہوئے ادیب، گویا خود اپنے آپ کو قتل کرنا ہوتا ہے اور ضمیر الدّین احمد اس معاملے میں رحم سے بالکل کام نہیں لیتے۔ اِن کے مکالموں سے عموماً اندازہ ہوجاتا ہے کہ کس قسم کا کردار بول رہا ہے اور کس صورتِ حال میں بول رہا ہے، کم از کم یہ احساس تو کبھی نہیں ہوتا کہ اس کردار کی زبان سے یا اِن حالات میں یہ مکالمہ ادا نہیں ہوسکتا اور اگر کہیں کہیں اِن کے

یہاں مکالمہ بولنے والے کے بارے میں اندازہ نہیں ہو پاتا تو مکالمہ بلواتے والے کے بارے میں بھی اندازہ نہیں ہو پاتا۔ یہ مکالمہ نویسی کی معمولی صفت ہے لیکن یہ بھی ہمارے یہاں کم یاب ہے، اور زیادہ افسانوں کے زیادہ مکالمے خود مصنّف کے بولے ہوئے بلکہ لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

اس بے ربط اور بے ضابطہ گفتگو کا ایک مقصد پڑھنے والوں کو اس بات کا احساس دلانا تھا کہ ضمیر الدین احمد ہمارے بہت اچھے افسانہ نگار تھے، یہ کام اِن کے افسانے خود بھی اور زیادہ اچھی طرح کر سکتے ہیں۔ دوسرا مقصد باضابطہ نقادوں کو اِس طرف متوجہ کرنا ہے کہ وہ فکشن کی تنقید کے اصولوں پر ضمیر الدّین احمد کے افسانوں کو پرکھ کر ایک مرحوم مصنّف کا ادبی قرض اور اپنا تنقیدی فرض ادا کریں۔

سیّد رفیق حسین

(۱)

سیّد رفیق حسین کو اُردو کا تقریباً اُمّی افسانہ نگار سمجھا جاتا ہے جس کا اُردو ادب کا مطالعہ صفر کے آس پاس تھا اور جس کو اُردو لکھنا بھی ٹھیک سے نہیں آتا تھا۔ مندرجہ ذیل شواہد اس تاثر کو تقویت دیتے ہیں:

۱۔ خود رفیق حسین کا اپنے بارے میں بیان ہے:

''اُردو بالکل نہیں لکھ سکتا۔ املا قطعی درست نہیں۔ میری لکھت میں خود نہیں پڑھ سکتا، نہ کوئی اور سوائے میری لڑکی کے'' اور ''اُردو زبان کی گنتی کی چار پانچ کتابیں پڑھی ہوں گی۔ (خود نوشت مشمولہ ''میرا بہترین افسانہ'')

۲۔ شاہد احمد دہلوی کو پہلی بار رفیق حسین کا جو افسانہ ملا۔ اس کا مسودہ اس قدر غلط سلط تھا کہ شاہد احمد اسے پڑھے بغیر واپس کیے دے رہے تھے۔ (۱)

۳۔ رفیق حسین کے داماد سیّد مختار اکبر بتاتے ہیں:

''افسانہ نویسی و مضمون نگاری کے دور سے قبل وہ خالی وقت میں پڑھا ضرور کرتے تھے۔ مگر سستا لٹریچر، یعنی گھٹیا مار دھاڑ والی Wild West ناولیں، اُردو نہ ان کو آتی تھی نہ میں نے

---

(۱)۔ یہ افسانہ ''کفارہ'' تھا۔

(انہیں) اُردو کی کوئی قابل ذِکر کتاب پڑھتے کبھی دیکھا وہ شاید اپنا لکھا خود بھی نہ پڑھ پاتے ہوں گے۔ قلم کو اِس قدر دباتے تھے کہ کاغذ میں جگہ جگہ چھید ہوجاتے، اور اِملا اس قدر صحیح کہ ایک سطر میں پانچ غلطیاں معمولی بات تھی۔ مرتے دَم تک ''کہ'' اور ''کے'' کا محل استعمال اِن کی سمجھ میں نہیں آیا تھا۔''

''ان کی بیٹی قمر مرحومہ اِن کی ادبی سرگرمیوں میں اِن کی مشیر ہی نہیں بلکہ مرشد کا درجہ رکھتی تھیں۔ وہ افسانے کا خاکہ انگریزی اُردو کے بچھڑی الفاظ میں تیار کرتے، بیٹی اسے شستہ زبان میں ترتیب دیتیں۔ خود جس قدر بد خط تھے، بیٹی اتنی قدر خوش خط۔ گو پہلے ہی افسانے کے بعد ادبی دنیا میں روشناس ہوگئے تھے۔ مگر اِن کی نام وری تمام تر بیٹی کا کارنامہ ہے۔ بیٹی کی رفاقت میسّر نہ ہوتی تو اِن کے بہت سے افسانے نامکمل ہی رہتے، یا اِن کی ترتیب وہ نہ ہوتی جو اب ہے۔'' (مضمون ''سیّد صاحب''، مشمولہ ''نیا دور'' کراچی)

۴۔ رفیق حسین کی بھانجی الطاف فاطمہ لکھتی ہیں:

''ان کی افسانہ نگاری میں قمر باجی ایک سیکریٹری کی حیثیت سے شریک تھیں۔ وہ بڑی خوش خط اور بجل ہستی تھیں۔'' (مضمون ''خزاں کے رنگ''، مشمولہ ''نیا دور'')

لیکن اِن شواہد کی روشنی میں کوئی نتیجہ اخذ کرنے سے پہلے مندرجہ ذیل شواہد پر بھی نظر رکھنا چاہیے۔

۱۔ رفیق حسین لکھتے ہیں:

''انگریزی ناولوں اور افسانوں میں اگر پچھتر فیصدی عشق و محبت کا ذکر ہوتا ہے تو کم از کم پچیس فیصدی اور مسائل پر بھی لکھا جاتا ہے، لیکن اُردو میں دو سو فیصدی عشق و محبت ہوتا ہے، گو اِس طرف کچھ مستثنیات نظر آنے لگے ہیں، اس لیے میں نے طے کیا ہے کہ کبھی عشق و محبت پر کچھ نہ لکھوں گا۔'' (میرا بہترین افسانہ)

۲۔ رفیق حسین کا یہ بیان ہے:

''مصنفین میں ٹالسٹائی مجھے سب سے زیادہ پسند ہے۔''

۳۔ اپنے ناتمام ناولٹ (یا ناول؟)(۲) ''فسانۂ اکبر'' کی ابتدا میں رفیق حسین نے

(۲۔) ''فسانۂ اکبر'' رسالہ ''نیا دور'' کے چون (۵۴) صفحوں میں آیا ہے۔ لیکن نہیں کہا جاسکتا کہ رفیق حسین اسے ابھی اور کتنا بڑھانا چاہتے تھے۔ موجودہ صورت میں اسے ''فسانۂ اکبر'' نہیں کہا جاسکتا اس لیے کہ ابھی مصنّف

اپنے دِل چسپ حالات زندگی لکھے ہیں (۳) اِن میں بتاتے ہیں:

''بھوپال میں ایک خاص شخص سے واسطہ پڑا جس نے پھر میرے دماغ اور کیرکٹر پر گہرا اثر ڈالا۔''

یہ خاص شخص ماسٹر حضور احمد تھے جو رفیق حسین کے بھتیجے کو پڑھانے آتے تھے۔ چھ مہینے تک رفیق حسین اِن سے بیزار اور کھنچے کھنچے رہے، لیکن آخر جب بات چیت شروع ہوئی تو ''یہ معلوم ہوا کہ مقناطیس تھا جس نے مجھے کھینچ لیا۔ انگریزی اِن کو خاک نہ آتی تھی۔ عربی بھی شاید کام نکالنے بھر کی یعنی کتابیں پڑھنے بھر کی آتی تھی— فارسی اور اُردو کا کیا کہنا، ایک زندہ کتب خانہ تھے۔ تواریخ سے شوق بہت بڑھا ہوا تھا۔ لٹریچر کا ذوق سلیم تھا— حضور احمد نے میرے آگے ایک نئی دنیا روشن کردی۔ اب مجھے علم کا میدان ایک اصلی چیز نظر آنے لگا۔ خود اس وقت تک قطعی جاہل تھا— اُردو میں رسالہ ''مخزن'' بڑی آب وتاب سے اس زمانے میں شائع ہوتا تھا۔ ہر چند پڑھتا۔ مگر گھنٹا بھر اُلجھ اُلجھ کر ایک صفحہ پڑھا تو دماغ پراگندہ ہوگیا، لطف کیا خاک آتا۔ آخر حضور احمد کا ہی دماغ چاٹتا تھا۔ نہ میری سیری ہوتی تھی، نہ وہ تھکتے تھے۔ موتیا تالاب کے کنارے کسی چٹان پر بیٹھے ہیں اور یک رخی باتیں ہورہی ہیں۔ وہ بول رہے ہیں اور ہم سن رہے ہیں'': دیکھیے رفیق میاں، اب اسی خیال کو حافظ کس سادگی سے ادا کرتے ہیں''— ایک سال نہ گزرا تھا کہ میں فارسی سمجھنے اور بولنے لگا (پڑھنا تو کجا، آج تک اُردو بھی ٹھیک سے نہیں آتی۔'' (۴)

اپنی فارسی دانی کا ذکر ایک اور جگہ اس طرح کرتے ہیں:

''فارسی کبھی نہیں پڑھی، مگر بول سکتا ہوں اور چھوٹا موٹا مضمون تک لکھ لیتا ہوں۔ لکھی ہوئی فارسی کی ایک سطر نہیں پڑھ سکتا۔'' (''میرا بہترین افسانہ'')

صرف ایک بار اکبر کے دربار میں پیش ہوا ہے، وہ بھی تھوڑی دیر کے لیے۔ ممکن ہے آگے بڑھ کر اکبر اس داستان کا مرکزی کردار بنتا اور اس کا افسانہ ناول کی صورت اختیار کرتا۔

(۳)۔ ''فسانۂ اکبر'' کا یہ تمہیدی حصہ رفیق حسین کے حالات کا اہم ماخذ ہے۔ اسی حصے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اناوے میں عظیم بیگ چغتائی رفیق حسین کے ہم جماعت اور قریبی ساتھی تھے۔

(۴)۔ اسی بیان میں رفیق حسین بتاتے ہیں کہ ۱۹۱۸ء میں ''حضور احمد دِل کے ارمان دِل ہی میں لے کر اِس دنیا سے رخصت ہوگئے۔''

۴۔ اسی بیان میں اپنی اُردو تحریروں کے بارے میں لکھتے ہیں:

جس وقت طبیعت موزوں ہوتی ہے اور تصور کے نقشے کاغذ پر اُترنے کے لیے بے قرار ہوتے ہیں تو معمولی معمولی لفظوں کے ہجوں میں کئی کئی منٹ صرف ہوجاتے ہیں۔'' اور

''میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ میری چیزیں فن کے اعتبار سے مکمل ہوتی ہیں، لیکن چوں کہ فنون لطیفہ پر غائر نظر رکھتا ہوں اس لیے آپ اِن میں فن کی جھلکیاں ضرور دیکھ سکتے ہیں۔'' اور '' (اُردو) زبان نہ جانتے ہوئے بھی لکھ لیتا ہوں۔ شاید یہ لکھنوی ہونے کا فیض ہے۔'' اور ''میں افسانہ لکھنے سے قبل اس کے پلاٹ اور تمام جزئیات کا اپنے تصور میں مکمل جائزہ لے لیتا ہوں۔''

۵۔ رفیق حسین اپنے نئے افسانے اپنے چھوٹی بہن، سیّدہ ممتاز جہاں بیگم (والدہ الطاف فاطمہ) کو سناتے تھے۔ الطاف فاطمہ لکھتی ہیں:

''وہ افسانے بھی تو ہمارے لیے ایک مصیبت تھے۔ جس دن وہ اپنے ہاتھ میں ناپختہ سی لکھائی میں لکھے کاغذ اُٹھائے داخل ہوتے ہم سمجھ جاتے کہ آج چپ شاہ کا روزہ رکھنا ہے۔ دونوں بہن بھائی افسانہ سننے اور سنانے کے عمل کو عبادت کا سا درجہ دیتے۔ اماں فوراً پان، سروتے اور سلائی بنائی سے فارغ ہوکر اشاروں میں ہم کو اِدھر اُدھر ہوجانے کا حکم دیتیں اور دوپٹا ٹھیک سے اوڑھ کر بیٹھ جاتیں۔ پھر وہ ایک ایک لفظ (سنتیں) کہیں کہیں رک کر تبادلہ خیال ہوتا، کوئی لفظ کاٹا اور کوئی لکھا جاتا تھا۔'' (''خزاں کے رنگ'')

اِن بیانوں کو ملانے سے رفیق حسین کے بارے میں کچھ متضاد سی اطلاعات حاصل ہوتی ہیں۔ مثلاً

۱۔ وہ گھٹیا مار دھاڑ والے انگریزی ناول پڑھتے تھے لیکن مصنّفین میں ٹالسٹائی کو سب سے زیادہ پسند کرتے تھے۔ یعنی ٹالسٹائی کے سے سنجیدہ لکھنے والوں کا بھی مطالعہ کیے ہوئے تھے۔

۲۔ انھوں نے اُردو زبان کی بہ مشکل چار پانچ کتابیں پڑھی تھیں لیکن انگریزی اور اُردو فکشن کا تقابل کرکے یہ رائے بھی دیتے ہیں کہ اُردو فکشن میں عشق و محبت کی بھرمار ہے، اور یہ بھی مانتے ہیں کہ اب (غالباً ترقی پسند تحریک کے زیر اثر) اُردو میں غیر رومانی فکشن کی بھی تخلیق ہونے لگی ہے۔

۳۔ وہ فارسی لکھ سکتے تھے مگر پڑھ نہیں سکتے تھے۔

۴۔ اُردو پڑھ سکتے تھے مگر لکھ نہیں سکتے تھے۔

۵۔ انہوں نے اُردو کا مطالعہ نہیں کیا تھا لیکن اُردو لکھ لیتے تھے۔

۶۔ وہ افسانہ انگریزی اُردو کی کھچڑی زبان میں ایک خاکے کے طور پر تیار کرتے تھے، پھر ان کی بیٹی اِس خاکے کو فصیح صحیح اُردو میں افسانے کی شکل دیتی تھیں۔

یہ متضاد نما بیان شبہ پیدا کر سکتے ہیں کہ بیان دینے والوں سے کہیں کچھ غلط بیانیاں ہوگئی ہیں۔ لیکن حقیقت شاید یہ نہیں ہے۔ اس لیے کہ اِن بیانوں میں مطابقت پیدا کرنا ممکن ہے جس کے بعد رفیق حسین کی صحیح تصویر ہمارے سامنے آسکتی ہے۔ بیانات کی تطبیق کے بعد یہ تصویر کچھ یوں بنتی ہے۔

۱۔ رفیق حسین نے اُردو کی باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی تھی۔ انہوں نے چند ہی اُردو کتابوں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا ہوگا۔ لیکن کتابی علم کی اس کمی کو ماسٹر حضور احمد کی صحبت نے بڑی حد تک پورا کر دیا۔ حضور احمد نے رفیق حسین میں فارسی کا ذوق بھی ایسا پیدا کیا کہ وہ فارسی زبان بولنے اور کسی حد تک لکھنے پر بھی قادر ہوگئے، لیکن کتابی فارسی کا پڑھنا اور سمجھنا اِن سے ممکن نہ تھا۔

۲۔ وہ اُردو زبان کے عالم تو کیا طالب علم بھی نہیں تھے، لیکن یہ اِن کی مادری زبان تھی، اِن کے خاندان کی علمی اور ادبی روایت بہت مضبوط تھی۔ اِس روایت اور اُردو کے ایک اہم مرکز لکھنؤ سے متعلق ہونے کی وجہ سے وہ ایک مستند اہل زبان کی طرح اُردو میں اپنے خیالات ادا کر سکتے تھے۔ لیکن اُردو رسم خط میں لکھنے کی مشق نہ ہونے کے باعث وہ املا کی غلطیاں بہت کرتے تھے اور بدخط بھی تھے۔ یعنی اِن کا مسئلہ یہ نہیں تھا کہ فلاں خیال کو کن لفظوں میں ادا کیا جائے، بلکہ یہ تھا کہ فلاں لفظ کو کن حرفوں میں لکھا جائے۔ اِن کے ہاتھ کا مسودہ پڑھنا بہت مشکل ہوتا تھا اسی لیے شاہد احمد دہلوی ''کفارہ'' کے افسانے کو فضول سمجھ کر لوٹائے دے رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ رفیق حسین کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا تھا اور ''کفارہ'' کی تصنیف اور اس کے مسودے کی تیاری میں بیٹی کا تعاون شامل نہیں تھا۔ بعد میں اِن کی تحریروں کی خوش خط نقلیں تیار کرنے کا کام بیٹی نے اپنے ذمے لے لیا۔ اس کے علاوہ وہ مناسب اور برمحل الفاظ کی تلاش میں بیٹی سے بھی تبادلۂ خیال کرتے تھے اور اپنی چھوٹی بہن سیّدہ ممتاز جہاں بیگم سے بھی۔

۳۔ اپنی بعض تحریروں کے خاکے تیار کرنے میں رفیق حسین جلد باز طبیعت کی وجہ سے

انگریزی الفاظ بھی استعمال کرجاتے تھے جن کی جگہ پر اِن کی بیٹی اُردو الفاظ رکھ دیتی تھیں۔

۴۔ رفیق حسین انگریزی کے گھٹیا مار دھاڑ والے ناول شوق سے پڑھتے تھے جن کے لکھنے والے بیانیے کو دِل چسپ اور تیز رفتار بنانے کے ماہر ہوتے ہیں، دوسری طرف ٹالسٹائی کا سا سنجیدہ اور بوجھل اسلوب والا فلسفی مزاج ناول نویس ان کا محبوب مصنّف تھا۔

۵۔ رفیق حسین نے فکشن کا وسیع مطالعہ خواہ نہ کیا ہو لیکن کارآمد مطالعہ ضرور کیا تھا۔ کہانی بنانے میں وہ محنت کرتے تھے اور کہانی سنانے کی خداداد صلاحیت رکھتے تھے اور سب سے ماورا وہ ''چیزے دگر'' بھی اِن کو قدرت کی طرف سے عطا ہوئی تھی جو تنقید اور تجزیے کی گرفت میں نہیں آتی۔

(۲)

رفیق حسین کا شمار اس لحاظ سے اُردو کے بدقسمت افسانہ نگاروں میں کیا جاسکتا ہے کہ اِن کی طرف وہ توجہ نہیں کی گئی جس کے وہ مستحق تھے، لیکن رفیق حسین گم نام کبھی نہیں رہے، نہ اِن کو یکسر فراموش کیا گیا۔ اِن کے افسانوں کا مجموعہ بھی ایک سے زیادہ بار (میرے علم میں کم سے کم چار بار چار مختلف ناموں سے (۵) جانوروں کے افسانے لکھنے والے کی حیثیت سے اِن کا نام ہمیشہ یاد رکھا گیا لیکن خود یہ افسانے قریب قریب فراموش کر دیے گئے۔ اس فراموش کاری کا ایک ثبوت اس زمانے میں سامنے آیا جب نوجوان افسانہ نگار سیّد محمد اشرف نے جانوروں کو کردار بنا کر بعض اچھے افسانے لکھے۔ اس وقت کچھ لوگوں نے کہا، اور کچھ نے باور بھی کرلیا، کہ عرصہ پہلے سیّد رفیق حسین نے جانوروں کے جو افسانے لکھے تھے اشرف کے افسانے انہیں کا چربہ ہیں، اور اس بے بنیاد قول فیصل نے اس حوصلہ مند اور عمدہ افسانہ نگار کو خاصی تکلیف پہنچائی۔ ہم بہر حال یہی سمجھتے رہے کہ ہم کو رفیق حسین کی طرح اِن کے افسانے بھی یاد ہیں جو جانوروں کے متعلق ہیں، یعنی جب ہم اُردو افسانوں کو رومانی، سماجی، نفسیاتی، جنسی وغیرہ کے خانوں میں بانٹیں گے تو جانوروں کے افسانوں کا بھی ایک خانہ بنا کر اس میں رفیق حسین کا نام درج کردیں گے (اور ابوالفضل صدیقی اور سیّد محمد اشرف کا بھی، اس فرق کے ساتھ کہ ابوالفضل اور اشرف نے ''دوسری قسموں'' کے افسانے بھی لکھے ہیں) غرض رفیق حسین کو ہم نے اپنے یہاں کے بڑے افسانہ نگاروں میں شامل نہیں کیا۔ یہ اِن کی اور اُردو کی بھی،

(۵)۔ ''آئینہ حیرت''، ''گوری ہو گوری''، ''بے زبان''، ''شیر کیا سوچتا ہوگا'' شائع ہوا۔

بدقسمتی تھی، اور اس بدقسمتی کی توثیق اس وقت ہوئی جب رسالہ ''نیا دور'' کراچی نے اپنے ایک شمار اور خود رفیق حسین کی مطبوعہ اور غیر مطبوعہ تحریروں کا انتخاب (تقریباً دو سو صفحات میں) شامل تھا، اور اس انتخاب میں ''فنا''، ''نیم کی نمکولی'' اور ''فسانہ اکبر'' کے سے غیر معمولی افسانے بھی تھے (اور یہ جانوروں کے افسانے نہیں تھے۔) ''نیادور'' نے یقیناً رفیق حسین کی قدر شناسی کا حق ادا کیا اور ان کی طرف وہ توجہ کی جو ابھی تک نہیں کی گئی تھی، لیکن ''نیا دور'' کے سے معتبر اور باوقار رسالے کی اس اہم اور یادگار اشاعت کے باوجود اُردو ادب میں رفیق حسین کی صورتِ حال تقریباً وہی رہی جو پہلے تھی، اور تنقید نے اِن کو زیادہ اعتنا کی نگاہ سے نہیں دیکھا، البتہ آصف فرخی نے اپنے مضمون ''رفیق حسین زبان بے زبانی'' میں اِن کے افسانوں کا بہت اچھا جائزہ لیا اور اس میں بحث کے کئی دروازے کھولے، لیکن اس مضمون نے بھی دوسرے لکھنے والوں میں کوئی خاص تحریک پیدا نہیں کی اور اب تو کچھ ایسا معلوم ہونے لگا ہے کہ رفیق حسین ہماری کم توجہی سے زیادہ اپنے مقدر کا شکار ہیں۔

(۳)

رفیق حسین کے افسانوں، خصوصاً ''آئینہ حیرت'' میں شامل آٹھ افسانوں کے بنیادی موضوع یا موضوعات کا تعین ابھی ہونا ہے، اور یہ کچھ آسان کام نہیں ہے۔ سہولت کی خاطر کہا جاسکتا ہے کہ ان افسانوں کا موضوع جانور ہیں، لیکن یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ رفیق حسین جانوروں کے موضوع پر ہمیں کیا بتانا چاہتے ہیں۔ انہوں نے جانوروں کی ہیئتوں، اداؤں، عادتوں، جبلتوں اور جذبوں تک کی عمدہ تصویریں کھینچی ہیں، تاہم جانوروں کے متعلق معلومات کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ افسانے تشنہ معلوم ہوتے ہیں اور جانوروں سے واقفیت اور ان کی قلمی تصویریں بنانے میں رفیق حسین سے کہیں بڑا ماہر جیرالڈ ڈریل ٹھہرتا ہے (اور تھا بھی، اس لیے کہ وہ جانوروں کا عاشق بھی تھا اور تاجر بھی۔ یہ تجارت اس کی آمدنی کا ایک بڑا ذریعہ تھی، اور شاید اتنا ہی بڑا ذریعہ جانوروں سے متعلق اس کی تحریریں بھی تھیں) لیکن جانور شناسی کے نقطۂ نظر سے رفیق حسین کو پرکھنا ان کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ یہ خیال کرنا بھی مناسب نہ ہوگا کہ ان کا بنیادی موضوع جانور اور انسان کا موازنہ ہے، اور یہ خیال کرنا اور بھی نامناسب ہوگا کہ وہ جانور کو انسان پر فوقیت دیتے ہیں۔ جانور اور انسان کا اس قسم کا تقابل ان کا مقصود نہیں معلوم ہوتا، البتہ اِن کے یہاں یہ دونوں فطری (جبلی) اور ساختہ (عقلی) مظاہر کی نمائندگی

کرتے ہیں اور اِن کے افسانوں میں کہیں کہیں اِن دونوں مظاہر کا تقابل بلکہ تصادم بھی ہوتا ہے۔ حیوان فطری وجود کا نمائندہ ہے اور انسانی وجود اِس کو کبھی مسخ کرتا ہے، کبھی خطرے میں ڈالتا اور کبھی فنا کر دیتا ہے۔ اسے رفیق حسین کا بنیادی موضوع خواہ نہ کہا جائے لیکن یہ ان کے افسانوں کا ایک مشترک موضوع ضرور ہے۔ کیوں کہ یہ ''آئینہ حیرت'' کے آٹھوں افسانوں میں موجود ہے۔ گوشوارہ اس طرح ہے:

۱۔ کفارہ: انسان (بہاری) جنگل میں جا بستا ہے۔ شیروں کا شکار چرا چرا کر کھاتا ہے۔ شیرنی اس کو مار ڈالتی ہے جس کے بعد اس کا نر اسے چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ انسانی خون کے اثر سے شیرنی آدم خور ہو جاتی ہے اور نتیجے میں اپنے ایک بچّے کے ساتھ انسان (احمد، محمود) کے ہاتھوں ماری جاتی ہے۔ دوسرا بچّہ قیدی بنا لیا جاتا ہے۔

۲۔ ''کلوا'': کتا انسان (منی کی) محبت میں ڈوب کر مر جاتا ہے۔

۳۔ ''بیرو'': نیل گائے انسان (جوگی) کے ڈالے ہوئے کنٹھے کی وجہ سے اس وقت تک اپنے ہم جنسوں کی برادری سے باہر حیران و پریشان رہتا ہے جب تک وہ کنٹھا ٹوٹ نہیں جاتا۔ شیر ایک ریچھ سے لڑتے ہوئے مارا جاتا ہے جو اپنی عادت کے خلاف شیر سے اس لیے لڑ پڑا تھا کہ ایک انسان (کسی شکاری) کی گولی سے زخمی ہو کر اس کی ریچھنی کی موت نے اسے پاگل سا کر دیا ہے۔ شیر سے لڑنے میں ریچھ کی بھی جان جاتی ہے۔

۴۔ ''گوری ہو گوری'': گائے کا بچھڑا موت کے دہانے پر پہنچ جاتا ہے اس لیے کہ انسان (مادھو یا بسنتی) نے اسے کھونٹے سے باندھ دیا ہے اور سیلاب کا پانی چڑھتا ہوا اس کی ناک تک پہنچا ہے۔

۵۔ ''آئینہ حیرت'': بندریا کی زندگی سراپا الم ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ انسان (قریشی خاندان) نے اس کے بچّے کو اس سے چھین لیا ہے۔ (بندریا اور ''گوری ہو گوری'' کی گائے، دونوں اپنے بچّے کو پا جانے کے بعد بھی اسے ساتھ نہیں لے جا سکتیں اسی لیے کہ انسان کی باندھی ہوئی رسّی نے بچوں کو جکڑ رکھا ہے)۔ بندریا لینڈ سلائڈ کے وقت انسان کے بچّے کو اُٹھا کر بھاگتی ہے۔ اس لیے تین ٹانگوں سے چلنے پر مجبور ہے۔ اور اسی لیے لینڈ سلائڈ کا شکار ہو کر مر جاتی ہے۔ (اس کا اپنا بچہ اس کے پیٹ سے اس طرح چپک جاتا کہ وہ چاروں ہاتھ پیر استعمال کر سکتی اور شاید بچ نکلتی، خود بھی اور اس کا بچہ بھی، بلکہ اگر بچہ چھینا نہ گیا ہوتا تو وہ لینڈ

سلائڈ کے علاقے سے کب کی اپنے محفوظ میدانی مسکن کو لوٹ گئی ہوتی)۔

۶۔ ''ہر فرعونے را موسیٰ'': عظیم الجثہ ہاتھی انسان (کسی شکاری) کی گولی سے کانا ہو کر قہر وغضب اور مکاری کا پیکر بن جاتا ہے اور آخر انسان (کلوا پاسی) کے ہاتھ سے مارا جاتا ہے۔

۷۔ ''شیریں فرہاد'': بلی انسان (نسیمہ) کی محبت میں ایک گھر سے وابستہ ہو جاتی ہے۔ اسے اور اس کے بلے کو انسان (اقبال احمد) خالی مکان کے ایک کمرے میں مقفل کر کے چلا جاتا ہے۔ جہاں کئی دِن کی بھوک سے بے تاب ہو کر بلا اپنی محبوبہ بلی کو کھا جاتا ہے، اور پھر اسے ڈھونڈتا بھی پھرتا ہے۔

۸۔ ''بے زبان'': سرکس کی چلبلی گھوڑی انسان (گونگی لڑکی) کی محبت سے محروم ہو کر انسان (سرکس والوں) کے ظلم سہتی ہے۔ مدتوں بعد اتفاقیہ اپنی محبوب انسانی ہستی (گونگی لڑکی) کو پا کر پاگل سی ہو جاتی ہے۔ اور یہی پاگل پن اس کی جان لے لیتا ہے۔

یعنی (کم از کم اس گوشوارے کی حد تک) انسان کی جانور سے دوستی ہو یا دشمنی، جانور کو انسان سے انس ہو یا وحشت، ہر صورت میں انسانی وجود حیوانی وجود کے لیے مہلک ہے۔ انسانی وجود حیوانی وجود سے بدتر ہے یا بہتر، اس بحث سے رفیق حسین نے زیادہ سروکار نہیں رکھا ہے، لیکن اِن کے افسانے یہ ضرور بتاتے ہیں کہ جنگل کا ایک مقرر قانون ہے جس سے اس کے باشندے انحراف نہیں کرتے، اور اگر شاذ و نادر انحراف کرتے ہیں تو ''کفارہ'' کی شیرنی اور ''ہر فرعونے را موسیٰ'' کے ہاتھی کی طرح اپنی سزا کو پہنچتے ہیں۔ جنگل کا قانون لازماً انسانی قانون سے بہتر نہیں ہے، یہاں بھی خون بہتا ہے اور یہاں بھی جرم ضعیفی کی سزا مرگ مفاجات ہے، لیکن یہ قدرت کا قانون ہے اور رفیق حسین کے لفظوں میں قدرت کے قوانین بے رحم ہیں۔ اور ان قوانین سے بھی زیادہ بے رحم وقت ہے جو ''آئینہ حیرت'' کے لینڈ سلائڈ کی طرح ہر چیز پر سے گزرتا ہر چیز کو فنا کرتا اور اِس کی جگہ دوسری چیز کو فنا کرنے کے لیے پیدا کرتا چلا جارہا ہے۔

چند اقتباس دیکھیے:

> ''اب موسم بھی اور ہے۔ ہولی جل چکی ہے۔ سبز لہلہاتے چاندر کو چار مہینے کی سخت سردی نے مار کر سکھا دیا ہے۔ یہاں نہ اب چڑیاں چہچہاتی ہیں نہ کالا تیتر بولتا ہے۔ کھڑکھڑاتا ہوا بھورا چاندر ایک چنگاری کا منتظر تھا جو کسی نہ کسی طرح ہر چاندر میں پہنچ کر اِن مردہ گھانسوں کو فنا کی آخری منزل میں پہنچا دیتی

ہے اور جب چاندر جل کر بھوری اور سیہ راکھ سے ڈھکا ہوا نکل آتا ہے تو اس کی خاک سے آنے والی نسل کے بے خبر نونہال پودے ہنستے ہوئے سر نکالتے ہیں، ظالم، ظالم، قدرت کے قوانین ظالم ہیں۔'' (کفارہ)

''ہم روز دیکھتے ہیں کہ صبح کو ہلکی روشنی میں ہر چیز خوش حال، تر و تازہ، شاداب ہوتی ہے، بھیگی بھیگی ٹھنڈی ہوا کے جھونکے چلتے ہیں، چڑیاں چہچہاتی ہیں، پھول مسکراتے ہیں، سبزہ لہلہاتا ہے اور چند ہی گھنٹے بعد چوندھیاتی دھوپ میں ہر چیز دہکتی ہے، جھلستی ہے، ہوائیں گرم اور خاک آلود ہو جاتی ہیں، چڑیاں اِدھر اُدھر چھپ جاتی ہیں پھول نڈھال ہو کر کھلاتے اور گرتے ہیں، ہریاول پر دھوپ پڑتی ہے، خاک چھاتی ہے۔ دِن رات یہی قدرت کے پلٹے ہیں۔ پھر کون سی حیرت کی بات ہے کہ سرکس کی وہ تندرست سیاہ چمکتی شوخ گھوڑی کان پور میں نیلام ہونے کے چند دِن بعد یکے میں جتنے والی گھڑیا ہوگئی۔'' (بے زبان)

''ایک بوڑھی بندریا بڑ کے درخت کے پاس اکڑوں بیٹھی ہے۔ لمبے ہاتھ گھٹنوں پر ٹکے ہوئے آگے پھیلے ہیں۔ بدن پر چمکتی ہوئی پوستین کے بجائے لمبے اور چھدرے بال بے ترتیبی سے منتشر ہیں۔ لٹکی ہوئی بھوؤں کے نیچے معمول سے کہیں زیادہ آنکھیں اندر دھنسی ہوئی ہیں۔ یہ گھنٹوں ایک جگہ نگاہیں جمائے اسی حالت میں بیٹھی سوچتی رہتی۔ کبھی کوئی سوکھا پتا ہوا میں تلملاتا اس کے کان کے پاس سے گزرتا ہے تو سر ایک طرف جھکا کر پتے کو گر جانے دیتی ہے اور پھر ویسے ہی بیٹھ جاتی ہے:

نہ چھیڑ اے نکہت بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

زندگی، پرعیش اور پرکیف زندگی، بچپن کی پرسحر بے فکر زندگی، جوانی کی مست زندگی، کیا تو اسی واسطے عطا ہوئی تھی کہ وقتِ آخر تیری یاد کے تازیانے پشتِ خمیدہ کی دھجیاں اڑائیں؟'' (آئینۂ حیرت)

''چاندر اُگتا ہے۔ وہ ہستیاں جو کبھی حیات کی طالب نہیں ہوئی تھیں،

عالم بے خبری میں وجود میں لاکر اس دنیا میں گرم و سرد جھونکے برداشت کرنے کے لیے چھوڑ دی جاتی ہیں۔ عرصۂ حیات کم ہے، مصائب عالم بھی ہیں، موسم کی سختیاں بھی ہیں، وجود کی جدوجہد بھی جاری ہے کہ بیڑا پار لگ جاتا ہے اور پھر وہی ہوتا ہے۔ ظلم۔ ظلم، قدرت کے قوانین کیسے ظالم ہیں۔ قدآور درخت چھوٹے پودے، لاکھوں قسم کی گھانسیں، بڑے بڑے جانور اور درندے، چوپائے اور پرندے، چھوٹے چھوٹے جانور، کروڑہا قسم کے کیڑے، اور انسان سبھی قانون کے تابع پیدا ہوتے چلے آرہے ہیں۔ چکی چل رہی ہے، آٹا نکل رہا ہے۔" (کفارہ)

اور یہ "آئینۂ حیرت" کا لینڈ سلائڈ ہے۔ لینڈ سلائڈ؟ یا گزرتے ہوئے وقت کی تجسیم؟ فنا کے اِس کہرام میں ایک جان دار وجود ایک اور جان دار وجود کا بوجھ اُٹھائے بقا کی ہاری ہوئی جنگ لڑ رہا ہے:

"پہاڑ گر رہا تھا۔ لینڈ سلپ ہو رہی تھی۔ پوری زمین مکان، باغ، درخت، اوپر نیچے کے جنگلوں سمیت تیزی سے پھسل رہی تھی۔ سیکنڈوں نہیں بلکہ پلوں حالت بدل رہی تھی۔ زمین جگہ جگہ پھٹی۔ سیدھے درخت اپنی اپنی جگہ ٹیڑھے بکوے ہوگئے۔ قریشی صاحب کی کوٹھی کانپی، لرزی، پھوٹ پھوٹ ہوکر بزدل کی طرح اڑ اڑا کر بیٹھ گئی۔ دھڑ دھڑ، ہاؤں ہاؤں کی بڑھتی ہوئی تا بہ فلک آوازوں میں گری ہوئی کوٹھی کا ملبہ نیچے دوڑا، پیچھے سے گرتے پڑتے سرنگوں درخت دوڑے۔ ہزاروں قدآور (چٹانیں؟)، کروڑوں من ملبہ، لاکھوں من پتھر ایک دوسرے پر گرتے، پلٹے کھاتے، ٹوٹتے، توڑتے، مسمار ہوتے اور سامنے کی ہر چیز کو تباہ کرتے گر رہے ہیں اور گرتے چلے جارہے ہیں اور اِن ہی میں اِن آوازوں میں، اس اندھیرے میں، لاکھوں لڑھکتے ہوئے پتھروں میں، تیز پھسلتی ہوئی سلوں میں، مشت خاک تین ٹانگ کی بندریا— کیوں کہ ایک ہاتھ سے بچّے کو تھامے ہے— چھوٹے پتھروں سے کتراتی ہے، بڑے

پتھروں پر چڑھ جاتی ہے، سلیں اور چٹانیں اِس کو پیس دینے کے لیے پھسلتی ہوئی لپکتی ہیں، یہ کود کر اِن ہی پر سوار ہو جاتی ہے، دیو ہیکل درخت سینکڑوں ہاتھ پھیلائے اس پر لڑھکتا ہے، جھاڑو دیتا، سامنے کی ہر چیز سمیٹتا آتا ہے، بندریا اس کی ڈالی ڈالی اچکتی ہے، لاکھوں کروڑوں من سلیں، پتھر، درخت مٹی برابر اوپر سے گر رہے ہیں۔ پہاڑ کے اس طرف کا پورا ڈھال چوٹی سے لے کے نیچے بیر بھٹی تک پھسل پڑا ہے۔ بیر بھٹی کی آبادی کئی سو فٹ ملبے کے نیچے دفن ہوگئی ہے۔ کیا جھونپڑا، کیا مکان، کیا امیر، کیا غریب، کیا پیر کیا فقیر، سب دفن ہو چکے ہیں۔ فردوس کاٹیج کے منتشر ٹکڑوں پر گزوں بلکہ بلیوں ملبہ گر چکا ہے اور گر رہا ہے اور اب بھی، اس شورِ قیامت میں، اِس اندھیرے میں، بندریا پتھر سے چٹان پر، اور چٹان سے درخت پر، درخت سے نگل جانے والے ملبے پر اُچکتی ہے، تین ہی ہاتھ پیر ہیں اور ایک ہاتھ سے بچہ سینے سے چمٹا رکھا ہے۔ بندریا ہر وقت اُچھل رہی ہے، ہر کچل کر پیس لے جانے والی چیز پر اُچک کر سوار ہو جاتی ہے، اور پھر جب اس چیز کے خود دفن ہونے کی نوبت آتی ہے تو اِس سے اوپر آنے والی چیز پر اُچک کر سوار ہو جاتی ہے۔''

یہ ایک کامل علامتی بیانیہ ہے، کامل اس لیے کہ علامتی مفہوم کے بغیر بھی اس کی منظری حقیقت قائم رہتی ہے۔ یعنی یہ اپنی بیانیہ حیثیت میں علامتی تاویلوں کا محتاج نہیں ہے۔

''آئینۂ حیرت'' کے افسانوں کو ایک سے زیادہ بار پڑھا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ رفیق حسین نے جنگل اور حیوان کو اپنا کینوس بنایا ہے لیکن اِن کی توجہ کا مرکز وجود اور اِس کا عدم، حیات اور اِس پر زمان کا گہرا سایہ ہے۔ لینڈ سلائڈ کے مندرجۂ بالا منظر کے فوراً بعد کا بیان دیکھیے۔

''رات کی تباہ کاریوں کے بعد فلک پیر انتہائی معصومیت سے مسکرایا۔ خاموش پہاڑیوں میں صبح ہوئی۔ بادل بھی چھٹ چکے ہیں، کہرا بھی نہیں ہے۔ ہوا بھی بند ہے۔ دو چار چڑیاں چہچہا رہی ہیں۔ بیر بھٹی کی آبادی تین سو فٹ ملبہ اوڑھے ٹھنڈی پڑی سو رہی ہے۔ سامنے مخمور کالا پہاڑ ڈیڑھ میل دو ہزار فٹ لمبا کھتھئی بھورا دہانہ پھاڑے جمائی سی لے رہا ہے۔ لمبی چوڑی جمائی ہے، کچھ

عرصہ لگے گا۔ پانچ سو برس میں پھر اس دہانے کو گھنے جنگل اُگ کر ڈھانک لیں گے۔''

اور یہ وقت کی معتدل رفتار کے ساتھ ہوگا اور قانون قدرت کے عین مطابق ہوگا اور حسب معمول ہوگا۔ لینڈ سلائڈ کی رات جو کچھ ہوا وہ بھی کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں تھا۔ فردوس کا مبج کی کیا بساط بیر بھٹی کی چھوٹی سی بستی کی بھی کیا بساط، بڑے بڑے شہروں کو مٹی ڈھانپ لیتی ہے، اور اس مٹی پر اور مٹی جمتی ہے۔ یہ وقت کے معمولی کام ہیں۔ غیر معمولی بات صرف یہ ہے کہ جو کام وقت صدیوں میں انجام دیتا ہے وہ اس نے لینڈ سلائڈ کی رات ساعتوں میں انجام دے دیا اس لیے کہ اِس رات برسوں کے بجائے ''سیکنڈوں بلکہ پلوں حالت بدل رہی تھی'' گویا اس رات چکّی تیز چل رہی تھی۔

کچھ پہلے رفیق حسین کے ساتھ جیرالڈ ڈریل کا نام لینے کی زیادتی کی گئی تھی۔ یہی زیادتی اِن کے ساتھ کپلنگ اور جم کاربٹ کا نام لے کر بھی کی جاسکتی ہے۔ لیکن یہ بھی زیادتی ہوگی کہ ہم رفیق حسین کے یہاں جانوروں کو بالکل ضمنی اور ثانوی حیثیت دے دیں۔ یہ صحیح ہے کہ رفیق حسین جانوروں کے بارے میں زیادہ معلوماتی تفصیلات فراہم نہیں کرتے لیکن اِن کا قلم چند خط کھینچ کر جانور کو زندہ کر دیتا ہے۔ خصوصاً کسی صورت حال میں تغیر کا مختلف جانوروں پر ردِعمل دکھانے میں اِن کی یہ مہارت کھل کر سامنے آتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

شیر: ''شیر دم کو اپنے پہلو میں سمیٹے، مُنھ کھولے، ہلکے ہلکے ہانپتا ہوا، تیزی سے آنکھیں اِدھر اُدھر گھماتا ہوا سامنے کی کھڑی چڑھائی کو بہ غور دیکھ رہا تھا۔ دفعتاً ریچھ، جس کی کہ بوا سے ندی کے کنارے ہی آ گئی تھی، سامنے پتھروں پر آہستہ آہستہ بھدے پن سے چڑھتا نظر (آیا) شیر کا کھلا ہوا مُنھ بند ہوگیا، دُم لٹھیا کی طرح پیچھے جا پڑی اور دُم کی پتلی نوک ناگن کی طرح دائیں بائیں لہرانے لگی۔ شیر بار بار دبکا ہوا پنجوں کے بل سدھر سدھر کر بیٹھنے لگا۔'' (بیرو)

بنڈیلا: (جنگلی سور) ''بنڈیلے کو مالا کی گھاس کی طرف سے کچھ آہٹ معلوم ہوئی زمین میں گھسی ہوئی بھاری تھوتھنی وہیں مٹی میں دھنسی کی دھنسی رہ گئی۔ کانوں نے آہستہ آہستہ جنبش جاری رکھی۔ آواز پھر بند ہوگئی تھی۔ کچھ دیر

اسی حالت میں انتظار کرنے کے بعد ناک کو دوبارہ مٹی میں جھٹکے سے دھنسایا ہی تھا کہ کھس کھس کھساک آواز آئی۔ بنڈیلا جڑ کھودتے میں رکا، اور پھر بغیر سر گھمائے بدن کے ایک ہی جھٹکے میں پوری جان سے گھوم، مالا کی طرف رُخ کر، پتلی دم کی جلیبی بنا، ساکت کھڑا ہوگیا۔'' (ہر فرعونے راموسیٰ)

ریچھ: ''اس تڑاخے کی آواز سے ریچھ، جو کہ اِن پتھروں کے پاس سے گذر رہا تھا ٹھٹھک گیا۔ بھاری جھبرا سر ہلا ہلا کر اِدھر اُدھر سونگھا'' دو بوئیں مشترکہ!'' جھلا کر پنجے سے ناک کے بانسے کو دو دفعہ پونچھا اور دونوں پتھروں کے بیچ میں گھس گیا۔ بجلی کی طرح شیر شکار کو چھوڑ گھوم کے کھڑا ہوگیا۔ آندھی کی طرح ریچھ نے جھٹکا لیا اور راستہ روک کر سات فٹ اونچا، تین فٹ چوڑا جھبرا دیو پچھلے پیروں پر کھڑا ہوگیا۔'' (بیرو)

گونڈ: ''نر گونڈ، جنگل کا سب سے بڑا چوپایہ، اپنے جثے اور اپنی طاقت پر مغرور گونڈ، نتھنے پھلائے، کانوں کی کٹوریاں آگے گھمائے، دم کی تھاپی تیزی سی ہلا رہا تھا۔ سمجھ میں نہ آتا تھا کہ کون گستاخ بدتمیز راستے میں ہے۔'' (ہر فرعونے راموسیٰ)

ہاتھی: ''شیرنی کی جنگل دہلا دینے والی دہاڑ اس نے سکون اور اطمینان کے ساتھ سونڈ کی نوک منہ میں دبائے ہوئے اور اُٹھے ہوئے پچھلے ایک پیر سے دوسرا پیر کھجاتے ہوئے سنی۔ اس کی بائیں طرف کی پھوٹی ہوئی آنکھ، جس میں سے دائمی سیاہ بہنے والے آنسوؤں سے مستک پر ایک کالی لکیر بنی ہوئی تھی، اپنے دید سے خالی گڑھے پر مچپائی اور سالم آنکھ کے چھوٹے سے گول ڈھیلے نے چاروں طرف اوپر اور نیچے کئی چکر کھائے۔'' (ہر فرعونے راموسیٰ)

''مکار ہاتھی آواز کے سنتے ہی سم ہو کر رہ گیا۔ کئی منٹ آدھا پولا منہ میں اور آدھا سونڈ کی نوک میں پکڑے کھڑا رہا۔ پھر پولا منہ سے نکال وہیں پھینک سونڈ کی نوک بو لینے کو آگے بڑھائی۔ کان کھڑے کیے اور آہستہ آہستہ مچان کی طرف بڑھا۔''

گھوڑی: ''یکا یک یہ آواز جو آئی، گھوڑی چونک، دونوں کان پیچھے دبا

خاموش کھڑی ہوگئی— گونگی نے پھر وہی آواز نکالی۔ گھوڑی نے آگے پیچھے کان ہلاتے ہوئے پھر اس آواز کو سنا— دوسرا کے جو گھوڑی نے اس آواز کو سنا تو پھر یہ معلوم ہوا کہ اس مریل گھوڑی میں کسی نے بجلی بھر دی۔ ایک دفعہ ہنہنانے کی تڑپ ماری— دیکھتے دیکھتے ساز کے ٹکڑے ٹکڑے ہوگئے۔ گھوڑی آزاد بموں سے نکل یکے کے چاروں طرف پھرنے لگی۔ وہ رکتی، بھاگتی، کبھی الف ہوتی، کبھی دولتیاں چلانے لگتی، کان سکیڑے، دانت نکالے یکے کے گرد گھومنے لگی۔" (بے زبان)

رفیق حسین کے افسانوں کے در و بست کو دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ جس طرح کوئی انجینئر اپنی تعمیر کا نقشہ پہلے سے تیار کر کے ایک ایک اینٹ کی جگہ مقرر کر لیتا ہے اسی طرح انہوں نے بھی اپنے افسانے کی منصوبہ بندی اور تنظیم کی ہے، اور اِن کا یہ قول درست معلوم ہوتا ہے کہ "میں افسانہ لکھنے سے پہلے اس کے پلاٹ اور تمام جزئیات کا اپنے تصور میں مکمل جائزہ لے لیتا ہوں۔" مثلاً بہاری کو افسانے میں پہلی بار کس وقت دکھایا جائے (کفارہ)، چاندنی کی پہاڑیوں میں ہیرو کو کب نمودار کیا جائے (ہیرو)، کلوا اور منّن کی دوبارہ ملاقات کب اور کہاں ہو (کلوا)، بندریا کو آخری بار فردوس کا میچ میں کیونکر پہنچانا ہے۔ اور لینڈ سلائڈ کی ابتدائی گڑگڑاہٹ کس وقت سنانا ہے (آئینہ حیرت) وغیرہ۔ یہ سب طے کرنے میں رفیق حسین نے خاصی دماغ سوزی کی ہوگی، لیکن اِن کے یہاں یہ موڑ اس طرح آتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ اپنے آپ اِدھر مڑ گیا اور اسے یہ رُخ دینے میں افسانہ نگار کو کچھ محنت نہیں پڑی ہوگی، لیکن افسانوی بیانیے میں سب سے زیادہ ساختہ چیز یہی پر فریب بے ساختگی ہوتی ہے۔ "آئینہ حیرت" کے افسانوں کے نقشوں پر ایک نظر ڈالیے:

(ا) "کفارہ": مصطفیٰ آباد ریج اور گیہوں کا کھیت، چیتلیں اور جھانک کھیت چر رہے ہیں، اِن کی واپسی کے انتظار میں شیر اور شیرنی، گھات لگائے بیٹھے ہیں۔ شیرنی اور شیر کو ہوا میں ایک نئی بو محسوس ہوتی ہے اور دونوں وہاں سے چلے جاتے ہیں۔ چیتلوں کو بھی وہ بو محسوس ہوتی ہے اور دور پر ایک جنبش نظر آتی ہے۔ پورا گلہ بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ گیہوں کے کھیت میں مفرور قاتل بہاری آ گیا ہے۔ وہ قانون سے بچنے کے لیے جنگل میں رہنے لگا ہے اور شیر کے شکار کا گوشت چرا چرا کر کھاتا ہے۔ ایک دن گوشت چرا کر بھاگتے ہوئے اس کا سامنا شیرنی سے

ہوجاتا ہے۔ شیرنی اسے مار ڈالتی ہے اور اس کے بعد آدم خور ہوجاتی ہے، آخر خود بھی ماری جاتی ہے۔

(۲) کلوا: اسکولی لڑکا منن کتے کے پلے کو گھر لاتا ہے۔ پلا کچھ دن وہاں رہتا ہے۔ لڑکے کا باپ اسے نکلوا دیتا ہے۔ ایک کہار کی لڑکی اس کو پال لیتی ہے اور اس کا نام کلوا رکھتی ہے۔ محلّے کا ایک لڑکا انتقاماً کلوا کو اُٹھا لے جاتا ہے۔ کلوا کچھ دن قبرستان میں ایک گھرانے کے ساتھ رہتا ہے پھر رسّی کاٹ کر بھاگ نکلتا ہے اور ایک بڑے کتے کی ماتحتی اختیار کرلیتا ہے۔ اس کتے کے مرنے کے بعد اس کے علاقے پر قابض ہوجاتا ہے۔ ایک دن اسے کہاری کی لڑکی کی بو ملتی ہے۔ اور وہ اس کے سہارے لڑکی کے گھر پہنچ جاتا ہے، لیکن لڑکی سسرال جاچکی ہے۔ کلوا وہیں رہ پڑتا ہے۔ سال بھر بعد لڑکی واپس آتی ہے۔ کلوا اس کی طرف بڑھتا ہے لیکن وہ کلوا کو بھول چکی ہے اور اس سے ڈر جاتی ہے۔ آٹھویں دن وہ سسرال واپس چلی جاتی ہے۔ اب کلوا ایک غضب ناک کتا ہوجاتا ہے۔ اِدھر منن غلط تربیت کی وجہ سے آوارہ گردی کرنے لگتا ہے۔ ایک دِن کلوا اور منن کی ملاقات ہوجاتی ہے۔ کلوا کو منن کی بو مانوس معلوم ہوتی ہے، دونوں میں پھر سے دوستی ہوجاتی ہے اور دونوں ساتھ ساتھ آوارہ گردی کرنے لگتے ہیں۔ ایک دِن منن واٹر ورکس کے گہرے تالاب میں گر کر ڈوبنے لگتا ہے۔ کلوا تالاب میں پھاند کر اسے سہارا دیے رہتا ہے، یہاں تک کہ لوگ آ کر منن کو بچالیتے ہیں لیکن کلوا پیٹ میں زیادہ پانی پہنچ جانے کی وجہ سے مرجاتا ہے۔ منن کو اسپتال پہنچایا جاتا ہے اور کلوا کی لاش کرگسوں کی خوراک بننے کے لیے وہی پڑی رہ جاتی ہے۔

(۳) بیرو: ایک جوگی کا پالا ہوا نیل گائے بیرو جوگی کی گرفتاری کے بعد لاوارث ہوجاتا ہے اور بستی والوں کی چھیڑ چھاڑ سے عاجز آ کر جنگل میں چلا جاتا ہے۔ لیکن اس کے گلے میں جوگی کا ڈالا ہوا کنٹھا پڑا ہے جس کی وجہ سے اس کے جنگلی ہم جنس اس سے وحشت کھاتے ہیں۔ وہ نیل گایوں کے ایک گلّے کے سردار سے بار بار لڑتا ہے اور ہر بار اس کا حریف شکست کھا کر بھاگتا ہے جس کے بعد جنگل کے قانون کی رو سے بیرو کو گلّے کا سردار ہوجانا چاہیے لیکن جیسے ہی وہ گلّے کے قریب پہنچتا ہے۔ مادائیں اس کے کنٹھے سے بھڑک کر بھاگ کھڑی ہوتی ہیں۔ بیرو گلّے کا پیچھا کرتا پھرتا ہے اور کسی کو چین سے نہیں بیٹھنے دیتا۔ اِدھر ایک بدمزاج ریچھ بھی وہاں آجاتا ہے اور بلا امتیاز سب جانوروں پر حملہ کرنے لگتا ہے۔ جنگل میں ابتری پھیل جاتی ہے جس

کی وجہ سے شیر کو شکار کی تلاش میں کئی کئی دِن بھوکا رہنا پڑتا ہے۔ ایک دِن وہ ایک پہاڑی کگارے پر بیرو کے حریف کو مار لیتا ہے اور اسے کھانا شروع ہی کرتا ہے کہ ریچھ وہاں آ پہنچتا ہے۔ دونوں میں ہولناک جنگ ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے کو مہلک طور پر زخمی کر دیتے ہیں۔ بیرو بھی اپنے حریف کا پیچھا کرتا ہوا کگارے پر پہنچ جاتا ہے۔ ریچھ اور شیر کو آپس میں گتھے دیکھ کر اپنے لیے خطرہ محسوس کرتا ہے اور بڑھ کر دونوں کو ایسی ٹکر مارتا ہے کہ دونوں ایک ہزار فٹ نیچے کی چٹان پر جا گرتے ہیں۔ شیر کا پنجہ لگنے سے بیرو کے گلے کا کنٹھا ٹوٹ جاتا ہے۔ اب مادہ نیل گائیں اسے قبول کرلیتی ہیں۔

(۴) گوری ہو گوری: گاؤں میں سیلاب آ جاتا ہے۔ گاؤں والے گھر چھوڑ چھوڑ کر بھاگتے ہیں۔ ایک لڑکی گھر ہی میں رہ جاتی ہے اور گھر کی گائے کا بچہ کھونٹے سے بندھا رہ جاتا ہے۔ محفوظ جگہ پر پہنچ کر ماں باپ کو لڑکی کے غائب ہونے کا پتا چلتا ہے۔ دونوں رونے لگتے ہیں۔ گائے بھی اپنے بچے کو پکار رہی ہے۔ آخر وہ پیرتی ہوئی واپس پہنچتی ہے۔ اپنے بچے کو ساتھ لے جانا چاہتی ہے۔ لیکن بندھا ہونے کی وجہ سے بچھڑا وہیں چکر کھاتا رہتا ہے۔ گائے لڑکی کو پیٹھ پر سوار کر کے بچھڑے کے پاس لاتی ہے۔ لڑکی بچھڑے کی رسّی کھول دیتی ہے اور تینوں خیریت کے ساتھ اپنے لوگوں میں پہنچ جاتے ہیں۔

(۵) آئینۂ حیرت: جون کی دھوپ میں جلتی ہوئی سڑک پر پہاڑ کا باشندہ ڈھنیال گرمی سے ہلکان چلا جا رہا ہے۔ ایک رئیس ترس کھا کر اس کو اپنی موٹر میں بٹھا لیتا ہے۔ اسی گرم سڑک پر ایک بندریا بھی اپنے بچّے کے ساتھ سفر کر رہی ہے۔ سرد پہاڑی علاقہ آ جاتا ہے جہاں بندریا اپنی ٹولی میں شامل ہو جاتی ہے۔ ایک دِن رئیس کا ڈرائیور بندریا کے بچّے کو اُٹھا لے جاتا ہے تاکہ رئیس کا منتوں مرادوں والا کمزور بچہ بندر کی ہوا پاس رہنے سے تندرست رہے۔ بندریا اپنے بچّے کو ڈھونڈھتی ہوئی رئیس کی کوٹھی میں پہنچ جاتی ہے۔ بچّہ رسّی سے بندھا ہوا ہے اس لیے ماں اسے پا لینے کے باوجود ساتھ نہیں لے جا سکتی آخر وہیں رہ پڑتی ہے۔ گھر والے شروع میں اس سے کچھ نہیں بولتے لیکن وہ کچھ ایسی توڑ پھوڑ مچاتی ہے کہ اسے بندوق سے ڈرا کر بھگا دیا جاتا ہے، لیکن اب اس کا بچّہ ہر وقت ماں کی یاد میں چیخا کرتا ہے اور اندیشہ پیدا ہوتا ہے کہ کہیں وہ بیمار پڑ کر رئیس کے بچّے کی صحت کے لیے خطرہ نہ بن جائے۔ رئیس کے یہاں سے ایک لڑکی پوجا کی غرض سے بندر کے بچّے کو اپنے یہاں لے جاتی ہے۔ پہاڑ پر بارش اور ٹھنڈک شروع

ہوجاتی ہے۔ بندروں کی ٹولی واپس جا چکی ہے لیکن بندریا بچے کی تلاش میں وہیں رہتی ہے۔ بے قرار ہوکر ایک رات وہ رئیس کی کوٹھی پر پہنچ جاتی ہے۔ اسی وقت لینڈ سلائڈ میں اوپر والا پہاڑ نیچے پھسلنا شروع ہوتا ہے۔ ماتا کی ماری بندریا کو اپنا بچہ نہیں ملتا تو وہ رئیس کے بچے کو لے بھاگتی ہے۔ لینڈ سلائڈ میں کوٹھی بکھر کر نیچے پھسل پڑتی ہے اور اپنے مکینوں سمیت ملبے کی تہوں میں دفن ہوجاتی ہے۔ بندریا بچے کے لیے لینڈ سلائڈ کے خاتمے تک بھاگتی رہتی ہے، آخر زخموں اور تھکن سے چور ہوکر مرجاتی ہے۔ ایک ڈھٹیال اس کی گود سے بچے کو اٹھالے جاتا ہے۔ لاکھوں کی جائیداد کا مالک یہ بچہ اب سے نیم وحشی ڈھٹیال بن کر جانوروں کی سی زندگی گزارے گا۔

(۶) ہر فرعونے را موسیٰ: مالا کے جنگل میں ایک بنڈیلا گوند سے ڈر کر بھاگتا ہے، گوندوں کی ڈار سامنے کھڑے ہوئے ہاتھی کو دیکھ کر بھاگ کھڑی ہوتی ہے۔ ہاتھیوں کے غول میں شیرنی کی دہاڑ سن کر بھگدڑ پڑ جاتی ہے۔ لیکن ایک پرانا ڈیڑھ دانت کا کانا خونی ہاتھی شیرنی کو مار ڈالتا ہے۔ وہاں سے گیہوں کے کھیت میں جا پہنچتا ہے اور مچان پر سوئے ہوئے نوجوان بدل کر بستر سمیت نیچے کھینچ لیتا ہے۔ بدل بچ نکلتا ہے لیکن ہاتھی کے ہاتھوں اس درگت نے اس کی جگ ہنسائی کرادی ہے۔ وہ ہاتھی کا دشمن ہوجاتا ہے۔ خونی ہاتھی کو مارنے والے کے لیے انعام کا اعلان ہوتا ہے تو ایک انگریز نام نہاد شکاری اس کا شکار کرنے کے لیے علاقے میں آتا ہے۔ بدل اس کی ملازمت کرلیتا ہے اور بڑی دوڑ دھوپ کرکے کانے ہاتھی کا پتا لگاتا اور شکاری کو گھنے جنگل میں لے جاتا ہے۔ لیکن ہاتھی کو دیکھ کر شکاری بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ بدل تنہا رہ جاتا ہے اور ہاتھی اسے کچل کچل کر مار ڈالتا ہے انگریز شکاری بدل کے رائفل لے کر بھاگ جانے کی رپورٹ درج کراکے واپس چلا جاتا ہے۔ بدل کا باپ پرانا تجربہ کار شکاری کلوا پاسی بیٹے کی تلاش میں جنگل پہنچتا ہے۔ وہاں اس کے بدل کے بدن کے چیتھڑے، انگریز کی چھوڑی ہوئی رائفل اور دوسرے سراغ دیکھ کر سارا معاملہ سمجھ جاتا ہے۔ رائفل اٹھا کر ہاتھی کو ڈھونڈنے نکل کھڑا ہوتا ہے اور بالآخر اسے مار کر بیٹے کا انتقام لے لیتا ہے۔ اسے اسلحہ قانون کے تحت گرفتار بھی کرلیا جاتا ہے اور ہاتھی کو مارنے کا انعام بھی ملتا ہے۔ عدالتی کارروائیوں کے دوران انگریز شکاری کو اپنی بزدلی کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔

(۷) شیریں فرہاد: نئی روشنی اور اونچی سوسائٹی کے دلدادہ اقبال احمد کی سیدھی سادھی

بیوی نسیمہ نے ایک بلی پال رکھی ہے۔ اقبال احمد بلی پالنے کا مخالف ہے اور جب ایک بلا گھر میں آنے لگتا ہے تو اقبال احمد اس بلے کو طرح طرح کی سزائیں دیتا ہے۔ ترقی پا کر اقبال احمد کو نسیمہ اپنے شایان شان بیوی نہیں معلوم ہوتی۔ وہ دوسری شادی کر لیتا ہے اور دوسرے گھر میں رہنے لگتا ہے۔ نسیمہ بھی بلی کو ساتھ لے کر میکے روانہ ہوتی ہے لیکن اسٹیشن پر بلی اس کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے اور کتوں سے ڈر کر سیدھی اپنے ٹھکانے پر واپس آتی ہے جو نسیمہ کے جانے کے بعد ویران پڑا ہے۔ دوسرے دِن اقبال احمد گھر میں آتا ہے اور اس کا سامان اٹھانے رکھنے لگتا۔ بلی اور بلا ایک سے دوسرے کمرے میں بھاگتے پھرتے ہیں۔ اقبال احمد گھر کے سارے کمروں کو مقفل کر کے چلا جاتا ہے۔ بلی اور بلا انہیں میں سے ایک کمرے میں بند رہ جاتے ہیں۔ دس دن میں دونوں بھوک سے مرنے لگتے ہیں۔ آخر بے تاب ہو کر بلا بلی کو کھا جاتا ہے۔ اسی دِن گھر کے دروازے ایک بار پھر کھولے جاتے ہیں۔ بلا باہر نکل جاتا ہے۔ تندرست ہو جاتا ہے اور عرصے تک اپنی محبوبہ بلی کو آوازیں دیتا پھرتا ہے۔

(۸) بے زبان: ایک شوقین مزاج بوڑھا رئیس سرکس کی منہ زور گھوڑی پر ایک خوبصورت لڑکی کی شہسواری کے کرتب دیکھتا ہے اور لڑکی پر لبلوٹ ہو جاتا ہے۔ سرکس کے منیجر کو بھاری رقم دے کر وہ لڑکی کو اپنی نئی بیگم بنانے کے لیے اپنے محل میں لے جاتا ہے۔ وہاں اس پر انکشاف ہوتا ہے کہ وہ میک اپ کی بھاری تہوں کے نیچے ایک بھیانک چہرے والی گونگی لڑکی ہے۔ بدنامی کے خوف سے رئیس چپ رہ جاتا ہے اور لڑکی کو اپنے باورچی کی سپردگی میں دے دیتا ہے جہاں وہ نوکرانی کی طرح کام کرتے کرتے وقت سے پہلے بوڑھی ہو جاتی ہے۔ گھوڑی کو سرکس والوں نے ایسا بنا دیا تھا کہ لڑکی کے سوا کسی کو اپنی پیٹھ پر بیٹھنے نہیں دیتی تھی۔ لڑکی کے جانے کے بعد وہ دانہ گھاس چھوڑ دیتی ہے۔ اس پر طرح طرح کے ظلم کیے جاتے ہیں یہاں تک کہ وہ مریل گھوڑی ہو کر رہ جاتی ہے۔ عاجز آ کر سرکس والے اسے نیلام کر دیتے ہیں اور وہ یکے میں جوت دی جاتی ہے۔ یہ دونوں بے زبان اپنی اپنی جگہ ایک دوسرے کو یاد کرتے رہتے ہیں۔ مدتوں بعد ایک دِن اس گھوڑی والے یکے پر وہی گونگی بیٹھتی ہے۔ اس کی آواز سن کر گھوڑی پر ایک جوش طاری ہو جاتا ہے اور وہ خود کو چھڑا کر یکے کے گرد پاگلوں کی طرح چکر کاٹنے لگتی ہے۔ گونگی بھی اسے پہچان جاتی ہے۔ اس پر بھی ایک کیفیت طاری ہوتی ہے اور وہ یکے سے کود کر سرکس کے دنوں کی طرح گھوڑی کی ننگی پیٹھ پر سوار ہو جاتی ہے۔ گھوڑی اسے لے

کر سرپٹ بھاگتی ہے اور میلوں بھاگتی چلی جاتی ہے۔ آخر دونوں زمین پر گرتے ہیں اور ختم ہوجاتے ہیں۔

ان میں سے کسی بھی نقشے میں جزئیات کے رنگ بھر کر کوئی معمولی افسانہ نگار بھی اچھا خاصا افسانہ، اچھا افسانہ نگار بہت اچھا افسانہ لکھ سکتا ہے۔ لیکن رفیق حسین سے بہتر افسانہ نگار بھی ان نقشوں پر رفیق حسین سے بہتر افسانہ نہیں لکھ سکتا، کیوں کہ جزئیات کے انتخاب میں وہ رفیق حسین سے مات کھا جائے گا۔ یہ اس لیے کہ اِن افسانوں کے نقشے اور اِن نقشوں کے جزئیات دونوں ایک ہی دماغ کے ساختہ ہیں اور اس لیے دونوں ایک ہی سانس لیتے معلوم ہوتے ہیں اور اسی طرح بہم پیوست ہیں کہ اعتماد کے ساتھ کہنا مشکل ہے کہ رفیق حسین نے ان افسانوں کے نقشے پہلے تیار کیے تھے یا اِن کے جزئیات۔ اسی لیے اِن افسانوں کو پڑھ کر ذہن اس سوال میں اُلجھتا ہے کہ یہ جزئیات اِن نقشوں کے لیے بنائے گئے ہیں یا یہ نقشے اِن جزئیات کے مطابق تیار کیے گئے ہیں۔

(۴)

رفیق حسین کے ذکر کے ساتھ مجھ کو اپنے پڑوس کا وہ مکان یاد آتا ہے۔ جہاں میرے بچپن کا بہت سا وقت گزرا اس لیے کہ وہاں بچوں کی کتابوں اور رسالوں کا ذخیرہ اور مکینوں کا محبت بھرا برتاؤ مجھے بار بار کھینچ بلاتا تھا۔ ہم لوگوں اور اس مکان والوں کے مراسم عزیزوں سے بڑھ کر تھے۔ خالہ جان، شمو باجی (جو والد صاحب کی چہیتی بیٹی کی طرح تھیں اور کبھی کبھی اِن سے اُردو پڑھتی تھیں)، نشو باجی، قدیر بھائی ہمارے اپنے گھر والوں کی طرح تھے۔ کبھی عثمان بھائی بھی آنکلتے تھے جو انگریزوں کے انداز میں اُردو بول کر بہت ہنساتے تھے۔ تقسیم کے بعد یہ لوگ پاکستان چلے گئے اور وہ مکان کچھ دِن خالی پڑا رہا۔ ایک دِن میں اس خالی مکان کو دیکھنے گیا۔ وہاں اب کوئی سامان نہیں تھا۔ دالان جہاں خالہ جان ہر وقت موجود ملتی تھیں (اس لیے کہ ان کی ایک ٹانگ زہرباد کی وجہ سے کاٹ دی گئی تھی)، تختوں کے چوکے کے بغیر زیادہ بڑا معلوم ہورہا تھا۔ چھت سے لٹکنے والا مشرقی پنکھا، جسے ڈوری کھینچ کھینچ کر جھولے کی طرح پینگ دیے جاتے تھے، اگر وہاں کبھی تھا تو اب نہیں تھا۔ البتہ چھت میں سگریٹ کی پنی کے کپ اُلٹے چپکے ہوئے تھے اور جانے والے مکینوں کی یاد دلا رہے تھے۔ اِن مکینوں میں خالہ جان سیّد رفیق حسین کی چھوٹی بہن سیّدہ ممتاز جہاں بیگم تھیں، شمو باجی پاکستان جاکر ''دستک نہ دو'' والی الطاف فاطمہ

ہوئیں، نشو باجی افسانہ نگار نشاط فاطمہ اور قدیر بھائی ''ماہ نو'' کے ایڈیٹر اور ماہر مترجم سیّد فضل قدیر اور چھت سے چپکے ہوئے یہ کپ، مجھے مدتوں بعد مضمون ''خزاں کے رنگ'' سے معلوم ہوا، سیّد رفیق حسین نے اپنے بھانجے بھانجیوں کو خوش کرنے کے لیے بنائے اور اچھال کر چھت سے چپکائے تھے (عثمان بھائی انہیں کے بیٹے سیّد عثمان رفیق تھے)۔

اس گھر میں سیّد رفیق حسین کو میں نے کئی بار دیکھا، لیکن اِن کی ادبی حیثیت کا مجھ کو علم نہیں تھا، اور مجھے اِن کی شکل صورت بھی ٹھیک سے یاد نہیں، صرف اتنا خیال آتا ہے کہ اِن کے چہرے پر چیچک کے ہلکے (یا گہرے؟) داغ تھے۔ ممکن ہے یہ میرے حافظے کا دھوکا ہو اس لیے کہ اِن داغوں کا ذکر اِن کی شخصیت پر مضامین میں مجھے نہیں ملا۔ اِن کے اہم شخصیت ہونے کا اندازہ مجھ کو اِس وقت ہوا جب میں نے اپنے والد مرحوم کو بار بار اِن کے افسانوں کی تعریفیں کرتے سنا۔ وہ کبھی کبھی ہمارے یہاں آنکلتے اور انہوں نے والد صاحب کو اپنے بعض افسانے سنائے بھی تھے اِن دونوں کی پہلی ملاقات کا ذِکر الطاف فاطمہ نے اس طرح کیا ہے۔

''ایک مرتبہ اپنا افسانہ سنا کر بولے۔''

''بہن میں چاہتا ہوں کہ مسعود صاحب کو اپنا افسانہ سناؤں۔ مگر میرا ان کا تعارف نہیں۔''

''تعارف یہ کروادے گی'' امّاں نے میری طرف اشارہ کیا۔

''یہ کیا کروائے گی''، انہوں نے مجھے سر سے پیر تک دیکھا اور ویسے ہی بیٹھے رہے۔

''کروادے گی۔ اس کی اور ان کی بہت بنتی ہے۔''

''ارے بھئی کیا باتیں کرتے ہیں وہ تم سے؟'' انہوں نے پوچھا — اس مختصر سے راستے میں انہوں نے کئی بار پوچھا تھا:

''بھئی مسعود صاحب سے تمہاری کیا باتیں ہوتی ہیں؟''

اب میں کیا جواب دیتی۔ میں تو یہ سوچتی چلی جارہی تھی کہ آخر میں اِن سے لے جاکر انہیں کیوں ملواؤں — اور اچھا اگر لے جاؤں تو جاکر کیا کہوں گی، ''خالو جان، یہ میرے ماموں جان ہیں''، یا یوں کہوں، ''یہ سیّد رفیق حسین جعفری ہیں، اور یہ سیّد مسعود حسن رضوی؟'' مگر بڑوں کے نام اِن کے مُنھ پر

لینا تو عجیب سی حرکت ہے۔

اب یہ یاد نہیں کہ میں نے اِن دونوں کو کیوں کر ملوایا تھا۔ بہرحال اتنا یاد ہے کہ میں اِن کو مسعود صاحب اور سید علی عباس حسینی کے پاس بٹھا کر سرپٹ بھاگ آئی تھی۔'' (خزاں کے رنگ)

افسانہ ''کلوا'' ادیب نے غالباً خود رفیق حسین کی زبان سے سنا تھا اس لیے کہ اس افسانے کا وہ بہت ذکر کرتے تھے (ہمارے گھر کے کتے کا نام کلو رکھا گیا تھا)۔ انسان اور کتے کی دوستی پر علی عباس حسینی نے بھی ایک افسانہ ''رفیق تنہائی'' لکھا تھا۔ معلوم نہیں یہ افسانہ ''کلوا'' کے بعد لکھا گیا تھا یا پہلے۔

الطاف فاطمہ مزید بتاتی ہیں کہ رفیق حسین کی وفات کے بعد

''مسعود صاحب بار بار ''آئینۂ حیرت'' منگوا بھیجتے۔ ایک دِن بھیا(۶) نے اماں سے کہا۔

''خالہ جان، ابا کہتے ہیں بہن سے کہنا یہ کتاب ہم واپس نہیں دیں گے''، پھر وہ کہنے لگا:

''وہ کہتے ہیں یہ تو صحیفہ آسمانی ہے۔''

غالباً یہی ''آئینۂ حیرت'' کا نسخہ تھا جو مدتوں میرے پاس رہا اور ادیب مرحوم نے بار بار مجھ سے لے کر پڑھا۔

رفیق حسین کے افسانوں کے ساتھ کبھی کبھی ادیب اِن کی شخصیت کے بارے میں بھی باتیں کرتے تھے جن میں سے ایک دو مجھے یاد رہ گئی ہیں، مثلاً اِن کے بڑے بھائی خان بہادر سیّد حامد حسین یا والد خان بہادر سیّد جعفر حسین محبت بھرے لہجے میں اِن کی شکایت کرتے تھے کہ یہ اچھی اچھی ملازمتیں پاتا ہے، بڑی محنت سے کارخانے بناتا ہے لیکن جب کام کی تکمیل اور اس کی ترقی کا وقت قریب ہوتا ہے تو اپنے افسر کو تھپڑ مار کر چلا آتا ہے۔ سیّد حامد حسین یہ بھی کہتے تھے کہ یہ مجھ سے بہتر انجینئر ہے لیکن مزاج کی وجہ سے ترقی نہیں کر پاتا۔

ایک زمانے میں رفیق حسین نے (غالباً لکھنؤ کے تاریخی شیعہ سنی فساد سے متاثر ہو کر) اتحاد المسلمین قسم کی ایک کمیٹی بنائی تھی اور اس کا ایک جلسہ نادان محل روڈ (لکھنؤ) کے آغا میر

(۶)۔ادیب کے بڑے بیٹے ڈاکٹر سیّد اختر مسعود رضوی، سابق استاد شعبۂ فارسی، پشاور یونیورسٹی

پارک میں کیا تھا۔ اس جلسے میں رفیق حسین کی فرمائش پر ادیب نے بھی تقریر کی تھی۔

حلق کے کینسر میں رفیق حسین کی وفات ہوئی۔ ادیب بار بار اِن کی خیرت منگواتے تھے۔ بیماری کے آخری دنوں میں ان کا حلق اس طرح بند ہوگیا تھا کہ کھانا پانی نہیں اُتر پاتا تھا۔ میری والدہ مرحومہ بتاتی تھیں کہ مرض کی اذیّت کے ساتھ بھوک پیاس کی اِس تکلیف پر اپنے لواحقین کو روتے دیکھ کر رفیق حسین انہیں امام حسینؑ کی پیاس یاد دلاتے اور صبر کی تلقین کرتے تھے۔

رفیق حسین کی وفات کے بعد بہت دِن تک ادیب اِن کے گھر والوں سے دریافت کراتے رہے کہ اِن کے غیر مطبوعہ افسانوں کا مجموعہ کہاں ہے۔ وہ اِس مجموعے کی ظاہری ہیئت اور جلد کا رنگ بھی (غالباً سُرخ) بتاتے تھے۔ یہ مجموعہ ایک بار رفیق حسین نے انہیں یہ کہہ کر پڑھنے کو دیا تھا کہ ابھی تک کے چھپے ہوئے افسانے تو میں نے مشق کے طور پر اور قلم کو رواں کرنے کے لیے لکھے تھے۔ اب یہ افسانے باضابطہ محنت اور ریاض سے لکھے ہیں۔ ادیب نے یہ افسانے پڑھے تھے اور وہ بتاتے تھے کہ اِن کے آگے ''آئینۂ حیرت'' کے افسانے ماند پڑجاتے تھے۔ میرے پوچھنے پر ادیب بتاتے تھے کہ یہ افسانے بھی زیادہ تر (یاسب؟) جانوروں ہی کے بارے میں تھے۔ اِس مجموعے کو ادیب کے اصرار پر رفیق حسین کے سامان میں کئی بار تلاش کیا گیا مگر اس کا سراغ نہیں ملا۔ بہت ممکن ہے کہ یہ مجموعہ رفیق حسین نے اپنے ناشر شاہد احمد دہلوی کو بھیج دیا ہو۔ لیکن شاہد احمد کا سامان تقسیم ہند کے ہنگاموں میں بہت کچھ لُٹ گیا اور بہت کچھ جل گیا۔ ظاہراً یہ مجموعہ بھی اس اتلاف کا شکار ہوا۔

لیکن ادب کی دنیا میں معجزاتی طور پر مردے زندہ ہوجاتے ہیں اور معدوم اچانک موجود ملتا ہے، اس لیے کبھی کبھی میں خواب سا دیکھتا ہوں کہ ہندوستانی پنجاب کے کسی دور افتادہ گاؤں میں یا کہیں بھی کسی غیر اردو داں گھرانے کے کباڑ میں ہاتھ کی لکھی ہوئی سُرخ جلد کی ایک بوسیدہ کاپی نکلتی ہے جس کے پہلے ورق پر عنوان کے نیچے ''از سیّد رفیق حسین، مصنّف آئینۂ حیرت'' لکھا ہے۔

سیّد رفیق حسین
کچھ تحقیقی مباحث

سیّد رفیق حسین پر کوئی باقاعدہ تحقیقی کام میرے علم میں نہیں ہے۔ ان کے بارے میں لکھی جانے والی تحریروں سے جو متفرق باتیں معلوم ہوتی ہیں ان میں بعض ایسے اختلافات ہیں جن کا دور ہونا ضروری ہے۔ ذیل میں مجمل طور پر ان اختلافات کی نشاندہی کی جاتی ہے:

۱۔ سنہ ولادت، وفات، عمر

''میرا وطن لکھنؤ ہے اور ۱۸۹۴ء کی میری پیدائش۔'' (رفیق حسین: ''فسانۂ اکبر'')

''۱۸۹۵ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوا۔'' (رفیق حسین: ''میرا بہترین افسانہ'')

''۴۶ء میں وہ اللہ کو پیارے ہوگئے۔'' (اداریہ ''نیا دور'') یعنی عمر بہ وقت وفات اکیاون یا باون سال۔

''سیّد صاحب نے اڑتالیس سال کی عمر پائی ہوگی۔'' (سیّد مختار اکبر: ''سیّد صاحب'') یعنی ولادت ۱۸۹۸ء یا وفات ۱۹۴۳ء کے قریب۔

۲۔ پہلا مضمون، پہلا افسانہ، پہلی اشاعت

''سیّد رفیق حسین نے ۳۸۔۱۹۳۷ء میں لکھنا شروع کیا۔ ان کا پہلا مضمون ''اُمید''

تھا۔ یہ بھی رسالہ ''ساقی'' میں شائع ہوا تھا، لیکن ''ساقی'' میں شائع ہونے والی اِن کی سب سے پہلی تحریر (مضمون) ''میٹھی میٹھی باتیں'' تھا جو ۴۲-۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ اس تحریر کے ساتھ وہ منظر عام پر آئے۔ اِس کے بعد انہوں نے جانوروں کے بارے میں افسانے لکھے۔'' (مشرف احمد: ''شاہ حسین حقیقت اور ان کا خاندان'')

''انہوں نے اغلباً ۳۷ء یا ۳۸ء میں سب سے پہلا مضمون ''اُمید'' کے نام سے لکھا تھا۔ اِن کا دوسرا مضمون تھا۔ ''ادا'' مگر وہ شائع ہوا تھا ''کفارہ'' کے بعد'' (سیّد مختار اکبر: ''سیّد صاحب'')

''شاہد احمد دہلوی ''کفارہ'' کے بارے میں بتاتے ہیں: یہ لکھنے والے کا پہلا افسانہ تھا۔'' (''کہنے کی باتیں'' مشمولہ ''آئینۂ حیرت'')

۳۔ رفیق حسین اور شاہد احمد دہلوی

مشرف احمد نے رفیق حسین کے بھتیجے میجر جنرل (ریٹائرڈ) سیّد شاہد حامد کا جو بیان نقل کیا ہے اس کے مطابق ''کفارہ'' لکھنے سے پہلے رفیق حسین کی ملاقاتیں شاہد احمد دہلوی سے رہ چکی تھیں اور

''شاہد احمد دہلوی سے دو چار ملاقاتوں میں سیّد رفیق حسین نے شکار کے بعض واقعات ان کو سنائے اور کچھ جانوروں کی نفسیات وغیرہ بھی زیر بحث آئی۔ شاہد احمد دہلوی نے انہیں مشورہ دیا کہ اِن تجربات کو اگر وہ افسانے کی صورت میں لکھ دیں تو یہ اُردو ادب میں ایک نئی چیز ہوگی، اور وہ انہیں اپنے رسالے ''ساقی'' میں شائع کر دیں گے۔ سیّد رفیق حسین نے اس پر یہ عذر پیش کیا کہ وہ اُردو نثر لکھنے پر قادر نہیں ہیں اور اُردو انہیں واجبی سی آتی ہے۔ شاید احمد صاحب نے اِن سے کہا کہ وہ اِس کی پروا نہ کریں۔ نثر وہ (شاہد) خود ٹھیک کر لیں گے۔ (''شاہ حسین حقیقت اور اِن کا خاندان'')

شاہد احمد دہلوی کا بیان ہے کہ ''کفارہ'' وصول ہونے سے پہلے انہوں نے رفیق حسین کا نام ''کبھی نہیں سنا تھا۔'' (''کہنے کی باتیں'')

۴۔ ''آئینۂ حیرت'' کی ترتیب

۱۹۴۴ء میں رفیق حسین کے افسانوں کا مجموعہ ''آئینۂ حیرت'' تیار تھا۔ ۵ رمارچ کو شاہد احمد دہلوی نے اس کا تعارف لکھا اور اِس میں بتایا کہ کوئی چار سال قبل یعنی ۱۹۴۰ء کے قریب

اِن کو رفیق حسین کا پہلا افسانہ ’’کفارہ‘‘ ملا تھا۔ (’’کہنے کی باتیں‘‘)

اختر حسین رائے پوری بتاتے ہیں کہ افسانوں کے اس مجموعہ کو:

’’پہلی مرتبہ — پڑھنے کا اتفاق مجھے ۱۹۴۱ء میں ہوا جب میں یورپ سے فارغ التحصیل ہو کر لوٹا اور دہلی میں دو تین دِن کے لیے شاہد احمد صاحب کے دولت کدے پر ٹھہرا۔ اِن کے اصرار پر جب میں کتاب کے مسودے کو پڑھنے بیٹھا — ‘‘ (’’حیوان اور انسان‘‘) یعنی ۱۹۴۰ء اور ۱۹۴۱ء کے دوران ’’آئینۂ حیرت‘‘ کے افسانے لکھے جا چکے تھے اور مجموعے کی صورت میں مرتب ہو کر شاہد احمد کے پاس موجود تھے۔

۵۔ ’’آئینۂ حیرت‘‘ کی اشاعت

’’۱۹۴۴ء میں ساقی بک ڈپو سے اِن کے افسانوں کا مجموعہ ’’آئینۂ حیرت‘‘ کے نام سے چھپا۔ (اداریہ ’’نیا دور‘‘) یعنی یہ مجموعہ رفیق حسین کی وفات سے (اگر اس کا سال ۱۹۴۶ء ہے) دو سال پہلے شائع ہو گیا تھا۔

الطاف فاطمہ رفیق حسین پر اپنے مضمون میں بتاتی ہیں کہ مرض الموت میں ’’انہیں اپنے افسانوں کے مجموعے کا شدید انتظار تھا جو چھپ رہا تھا۔‘‘

اور یہ بھی کہ رفیق حسین کی وفات کے بعد

’’اماں [سیّدہ ممتاز جہاں بیگم] گھر واپس آ گئیں اور دس پندرہ دِن کے بعد ’’آئینۂ حیرت‘‘ کی ایک جلد ممانی جان [بیگم رفیق حسین] نے ان کے پاس بھیجی جو چھپ کر آ گئی تھی۔‘‘ (’’خزاں کے رنگ‘‘) یعنی ’’آئینۂ حیرت‘‘ کی اشاعت اور رفیق حسین کی وفات میں دو سال سے بہت کم کا فصل تھا اور کتاب اِن کی وفات کے بعد شائع ہوئی۔

۶۔ ’’فسانۂ اکبر‘‘ وغیرہ کا زمانۂ تحریر

’’نیا دور‘‘ کے اداریہ میں لکھا گیا ہے:

’’نیا دور‘‘ کے اِس شمارے میں ہم رفیق حسین کی بہت سی غیر مطبوعہ کہانیاں پیش کر رہے ہیں۔ یہ کہانیاں اِس دور سے تعلق رکھتی ہیں جب رفیق حسین نے لکھنا شروع کیا تھا۔‘‘ یعنی یہ کہانیاں ۳۷۔۳۸ء میں لکھی گئیں۔

اِن کہانیوں میں ’’فسانہ اکبر‘‘ بھی شامل ہے جس کی تمہید میں رفیق حسین بتاتے ہیں:

’’۲ر جون ۱۹۴۲ء سے یکم جولائی ۱۹۴۳ء تک میں لاپتہ رہا تھا۔ اِس عرصے میں جہاں

میں رہا اور جو کچھ مجھ پر گزرا ہے اس افسانے میں تحریر ہے۔"

۷۔ دوسرے رسالوں میں رفیق حسین کی تحریریں

رفیق حسین کے ایک افسانے کے بارے میں شاہد احمد دہلوی بتاتے ہیں:

"افسانوی ادب کے محترم نقاد مولانا صلاح الدین احمد نے "ادبی دنیا" کے ادبی جائزے میں کئی صفحات میں اس افسانے کی خوبیوں کو اجاگر کیا۔"

عمدہ لکھنے والوں کی تلاش اور اِن سے لکھوانے کے معاملے میں مولانا صلاح الدین احمد بھی شاہد احمد دہلوی سے کم نہ تھے۔ کیا انہوں نے رفیق حسین سے بھی اپنے پرچے کے لیے کچھ لکھوایا تھا؟

مندرجۂ بالا باتوں کی تحقیق کچھ بہت دشوار نہیں ہے۔ سیّد رفیق حسین کے خاندان کے لوگ موجود ہیں اِن کے علاوہ بھی ایسے لوگ مل جائیں گے جن کی رفیق حسین سے ملاقات رہی ہو۔ "ساقی"، "ادبی دنیا" اور اس زمانے کے دوسرے رسالوں کی فائلیں مل جاتی ہیں، اِن کی مدد سے خود رفیق حسین کی اور اِن کے بارے میں دوسروں کی تحریروں کو اکٹھا اور اِن کے زمانۂ اشاعت کو متعین کیا جاسکتا ہے۔

رفیق حسین کی وفات کو ابھی پچاس سال بھی نہیں ہوئے ہیں۔ ادبی تحقیق کے حساب سے یہ کوئی پرانی بات نہیں ہے اور ابھی رفیق حسین کے محقق کے لیے راست ماخذوں تک پہنچنا آسان ہے، البتہ زمانہ گزرنے کے ساتھ اِن پر تحقیقی کام دشوار ہوتا جائے گا۔

ناول کی روایتی تنقید

اردو ناول کی ابتدائی تنقید کے نمونے زیادہ تر ان ناولوں کے دیباچوں، تقریظوں، اشتہارات، سرورق اور خاتمہ الطبع کی عبارتوں اور خال خال تبصروں کی صورت میں ملتے ہیں۔ یہ تحریریں کسی حد تک ان ناولوں کی امتیازی خصوصیتوں کے حوالے سے اس عہد کی اس نئی صنف ادب کی معیار بندی کرتی ہیں۔ مثلاً نذیر احمد ''مراۃ العروس'' کے دیباچے میں بتاتے ہیں کہ ان کی یہ تصنیف ایک ایسی کتاب کی ضرورت کو پورا کرتی ہے جو:

> ''اخلاق ونصائح سے بھری ہوئی ہو اور ان معاملات میں جو عورتوں کو زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنے توہمات اور کج رائی کی وجہ سے ہمیشہ مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں، ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کی عادات کی تہذیب کرے، اور کسی دل چسپ پیرائے میں ہو جس سے ان کا دل نہ اکتائے، طبیعت نہ گھبرائے۔''

نذیر احمد یہ بھی بتاتے ہیں:

> ''جو کچھ اس کتاب کی تصنیف میں صَرف ہوا اس کے علاوہ مدتوں یہ کتاب اس غرض سے پیش نظر رہی کہ بولی با محاورہ ہو اور خیالات پاکیزہ، اور کسی بات میں آورد اور بناوٹ کا دخل نہ ہو۔''

''مرآۃ العروس'' پر کیمپسن (ڈائریکٹر آف پبلک انسٹرکشن، ممالک شمال ومغرب) کے تبصرے کے کچھ فقرے یہ ہیں:

''نذیر احمد کی یہ تصنیف روز مرہ کے پڑھنے کے لائق اور عام فہم ہے...... اس میں مضامین عاشقانہ اور نازک خیالات، جن کو اس ملک کے مصنف اپنی شہرت کا ذریعہ سمجھتے ہیں، نہیں ہیں...... کُل قصہ شرفا کی روزمرہ زبان میں بیان کیا گیا ہے کہ وہی اس ملک کی اصل اردو ہے۔ نہ وہ جس میں بڑے بڑے الفاظ اور مضامین رنگین بھر دیئے جائیں۔ ...... (مصنف نے) زنان خانے کے وہ طور طریقے بیان کیے ہیں کہ جو اہلِ یوروپ اس کو پڑھے گا اس ملک کی عورتوں کے روزمرّہ کے حالات کی کسی قدر واقفیت اوّل اس کتاب سے حاصل کرے گا...... قصے کی نصیحت نفس قصہ سے نکلتی ہے...... جن اشخاص کا مذکور اس قصے میں ہے وہ پڑھنے والے کو ایسے نظر آتے ہیں کہ گویا ان کی نقل ہو رہی ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں کسی ہندوستانی مصنف نے اس سے پہلے کسی لفاظی اور مداحی کے بات چیت اور گفت وشنید سے اصل حقیقت کو ایسا ادا نہیں کیا۔''

سر ولیم میور (لیفٹیننٹ گورنر، ممالک شمال ومغرب) بھی کیمپسن کی رائے سے اتفاق کرتے ہیں اور لکھتے ہیں:

''اس ملک کے عام مروّجہ حکایاتِ بے لطف کے مقابل میں کہ وہ اکثر قابل اعتراض بھی ہیں، اس کتاب کے نہایت عمدہ مضامین سے پڑھنے والوں کو صرف یہ فائدہ حاصل ہوگا کہ سلیس وفصیح زبان روز مرہ سے واقفیت حاصل ہو بلکہ امور خانہ داری میں بھی واقفیت پیدا ہوگی۔ اور ممکن نہیں کہ جن لوگوں کو بہ وجہ اپنے مناصب کے لوگوں سے کام پڑتا ہے ان کے لیے فہمیدِ معاملات میں بہ کار آمد نہ ہو۔''

''مرآۃ العروس'' کے اٹھارہ سال بعد لکھنؤ میں ایک ناول ''افسانہ نادر جہاں'' سامنے آیا۔ بڑی تقطیع کے پانچ سو صفحے کا یہ ناول ''مرآۃ العروس'' کے سانچے کا ہے لیکن اس فرق کے

ساتھ کہ یہ ایک عورت کی آپ بیتی کی صورت میں ہے اور کرداروں اور واقعات کے لحاظ سے اس کا پھیلاؤ بہت ہے۔ مصنفہ طاہرہ بیگم الملقب بہ نواب فخر النسا نادر جہاں بیگم بھی ناول کے دیباچے میں اسی بات پر زور دیتی ہیں کہ انہوں نے براہ راست اپنی طرف سے کچھ کہنے کے بجائے ''قصے کے پردے میں نصیحت'' کا طریقہ اختیار کیا ہے۔ اپنی پڑھنے والیوں کو بتاتی ہیں:

''نہ میں نے تمہیں مخاطب بنایا ہے اور نہ خطاب کر کے سمجھایا ہے، بہن خبردار تم وہ کام نہ کرنا اور میری بہن میں قربان، یہ بات ضرور کرنا۔ ہاں، راہیں نیکی بدی، عذاب ثواب، خیر شر، اونچ نیچ بہ خوبی دکھلا دی ہیں۔''

یعنی نذیر احمد کی طرح نادر جہاں کی بھی یہی کوشش ہے کہ ''قصہ کی نصیحت فنِ قصہ'' میں کی جائے، الگ سے بیان نہ ہو۔ اس طرح اردو ناول کی ابتدا معیار بندی ہی میں یہ نکتہ ہمارے سامنے آتا ہے کہ راوی کو اپنے مافی الضمیر کا اظہار براہ راست اپنی طرف سے نہیں بلکہ قصے کے واسطے سے کرنا چاہیے۔

''افسانہ نادر جہاں'' کے آخر میں اس پر ایک اور خاتون ناول نگار امجدی بیگم کا انشا پردازانہ تبصرہ شامل ہے جس میں بیانیے کے ربط و تسلسل کے بارے میں ایک اہم بات یہ کہی گئی ہے کہ نادر جہاں نے: ''مقاموں کے پیدا کرنے میں کمال دکھایا ہے، بات میں بات کا پیوند لگایا ہے۔''

یہاں ''مقام'' سے صورت حال اور ناول کے وقوع مراد ہیں۔ حقیقت بھی یہی ہے ''افسانہ نادر جہاں'' میں بڑی مہارت کے ساتھ ایک صورت حال سے دوسری صورت حال اور ایک وقوعے سے دوسرا وقوعہ پیدا کیا گیا ہے۔

ان تنقیدی تحریروں سے ایک عمدہ ناول کی مندرجہ ذیل خصوصیتیں قرار پاتی ہیں:

۱۔ ناول کو بامقصد، نصیحت آموز اور اصلاحی ہونا چاہیے۔

۲۔ نصیحت مصنف / راوی کی طرف سے براہ راست نہ کی گئی ہو بلکہ کرداروں کے طرز عمل اور مکالموں کی صورت میں قصے کے اندر سے نکلتی ہو۔

۳۔ کردار اور مکالمے مصنوعی نہیں، حقیقت سے قریب تر ہوں۔

۴۔ ناول میں ایسی سماجی حقیقت نگاری ہونا چاہیے کہ پڑھنے والوں کو کرداروں کی معاشرت کا علم حاصل ہو سکے۔

۵۔ قصہ ایک دوسرے سے مربوط واقعات کے فطری تسلسل کے ساتھ آگے بڑھنا چاہیے۔

٦۔ نفس قصہ کے ساتھ ناول کی زبان بھی ایسی ہونا چاہیے جس سے اس کے معاشرے کی سلیس روزمرہ کی زبان کا اندازہ ہوسکے۔

انیسویں صدی کا اختتام آتے آتے اردو میں انگریزی ناولوں کے ترجموں کا دور شروع ہوگیا جس نے ایک سیلاب کی صورت اختیار کرلی۔ رینالڈس وغیرہ کے ناول کو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی اور اردو مصنفوں نے ان کے چربے بھی اتارنا شروع کردیے۔ یہ سستے ذوق کی تسکین والے ناول تھے اور ان کے بڑھتے ہوئے چلن کو سنجیدہ ادبی مذاق رکھنے والوں نے ناپسند کیا۔ اس ناپسندیدگی کے اظہار نے ناول کی روایتی تنقید میں نواہی کے باب کا اضافہ کیا، اور مقبول عام ناولوں کے معائب کی نشاندہی نے یہ بتایا کہ ناول کو کیسا نہیں ہونا چاہیے۔ مرزا رسوا شکایت کرتے ہیں:

''اکثر ناول جو اس زمانے میں لکھے گئے ہیں سب میں اک ہی طرح کے منظر ہوتے ہیں اور وہی ہر پھر کر آتے ہیں، جیسے اس شہر میں ایک غریب تھیٹر تھا جسے لوگ مذاق سے ''چیتھڑا کمپنی'' کہتے تھے۔ اس میں چند پردے تھے۔ خواہ مخواہ تماشے میں وہی پردے بار بار دکھائے جاتے تھے خواہ ان کا محل ہو یا نہ ہو۔''

''اکثر تقلید پیشہ ناول نویسوں نے رینالڈ کے ناول انگریزی میں پڑھے ہیں۔ اسی کے مضامین جس قدر یاد رہ گئے ہیں ان کو اپنے ناولوں میں صَرف کرتے ہیں۔ قصے میں بھی کوئی جدت نہیں ہوتی۔ میں نے کسی انگریزی کتاب میں انگلستان کے ناول نویسوں کے پلاٹ کی ایک عام صورت پڑھی تھی۔ اس کا ذکر اس موقع پر لطف سے خالی نہیں۔ واقعی ناولوں میں اس کے سوا ہوتا ہی کیا ہے۔ (پلاٹ کا بیان) ممکن ہے کہ ہمارے ناول نویسوں کے لیے ایسا ہی ایک ڈھانچہ بنا دیا جائے۔ اس پر ہزاروں ناول نام بدل بدل کر لکھ لیے جائیں۔''

ایک اور خرابی ہمارے ملک کے ناولوں میں پردے کے اصول کی وجہ سے ہے کیونکہ عوام عشق اور عاشقی کو ہر قصّے کی جان سمجھتے ہیں، لذّت فراق اور انتظار سب سے عمدہ مضمون خیال کیا جاتا ہے، پھر اگر کسی پردہ نشین سے سامنا ہو بھی گیا تو بغیر اس کے کہ اس کی عصمت پر دھبا لگے، پیام سلام، وعدے وعید، فراق، انتظار، یہ کچھ بھی نہیں ہوسکتا۔ اور جب تک یہ نہ ہو قصّے کا مزہ کیا۔ لہٰذا لازم ہوا کہ ہر ایک قصّے میں ناجائز محبتوں کا تذکرہ ہو اور یہ موجب خرابی اخلاق کی ہے۔"

اس سب کا سببِ کلّی یہ ہے کہ فطرت کے ملاحظے کا ہمارے ملک میں بہت ہی کم شوق ہے۔ جمال اور عظمت کے تصورات سے اذہان قاصر ہیں۔ نئے مضمون کیوں کر نکالیں۔"

مرزا رسوا کو اس کا بھی گلہ ہے کہ:

"نہ ہم خارج سے مضامین اخذ کرتے ہیں، نہ ذہن سے، ہم کو اس کی قدرت ہی نہیں کہ منظر کو دیکھ کے زبانِ قلم سے اس کی تصویر کھینچ سکیں۔"

اسی سلسلے میں رسوا زبان کی قوت اور لفظوں کی اہمیت کا ذکر کرتے ہیں:

"اگرچہ ادیب مصوّر کی طرح کسی چیز کی رنگت اور شکل آنکھ سے نہیں دکھا سکتا۔ نہ خوش آئند سُر کانوں تک پہنچا سکتا ہے لیکن وہ الفاظ کے ذریعے سے ہر چیز کی صورت صفحۂ تخیل پر کھینچ سکتا ہے، نہ صرف ایک رخ سے بلکہ مختلف رخوں سے اور یہ ذہنی تصویر بہ نسبت جسمانی تصویر کے زیادہ پائیدار (ہوتی) ہے۔ الفاظ کے انتخاب اور تالیف سے نہ صرف نظم بلکہ نثر میں بھی اصولِ موسیقی کا مزہ پیدا ہوسکتا ہے۔"

زبان کا ذکر رسوا نے اپنے ناول "افشائے راز" کے ذیل میں بھی کیا ہے اور اس طرح لکھنے پر زور دیا ہے "جس طرح ہم آپ باتیں کرتے ہیں نہ کہ اس عبارت میں جو کسی انگریزی کتاب کا لفظی ترجمہ معلوم ہو۔" رسوا "عام فہم اردو" اور "عبارت کی سادگی" کو اپنے ناول کی امتیازی خصوصیت بتلانے کے ساتھ مکالمہ نگاری کے سلسلے میں ایک پتے کی بات کہتے ہیں:

"اگرچہ اس ناول میں اعلیٰ درجے سے لے کر ادنیٰ درجے تک کے

بولنے والوں کے مکالموں کی نقل کی گئی ہے لیکن ہم نے حتی الوسع اردو زبان کی سلاست کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔‘‘

زبان کی سلاست کو قائم رکھتے ہوئے مختلف کرداروں کے مکالمے اس طرح پیش کرنا کہ وہ بولنے والے کی شخصیت سے ہم آہنگ ہوجائیں، خواہ وہ سلیس زبان بولنے والی شخصیت نہ ہو، بہت مشکل کام ہے۔ مکالمہ نگاری کی سب سے کڑی شرط یہی ہے کہ نقل مطابق اصل نہ ہونے کے باوجود مطابق اصل معلوم ہو اور اس کی پابندی کا آج تک ہمارے یہاں صحیح تصور نہیں ملتا۔ یہ شرط رسوا ہی کا سا اعلیٰ فن کار عائد کرسکتا تھا۔

۱۸۹۱ء میں ہمارے سامنے مقدمے کی صورت میں ایک ناول کا عمدہ تنقیدی تجزیہ آتا ہے۔ ناول ’’سوانح عمری مولانا آزاد‘ ایک فرضی کردار کی خیالی آپ بیتی ہے۔ یہ سماجی طرز نگاری کا ابتدائی نمونہ ہے جس کا مرکزی کردار دنیاوی ترقی اور معاشرے میں اعتبار حاصل کرنے کے لیے طرح طرح کے ہتھکنڈے استعمال کرتا اور نت نئے بہروپ بھرتا ہے۔ اور آخر جیل پہنچ جاتا ہے۔ یہ ناول ’’اودھ پنچ‘ میں قسط وار شائع ہوتا تھا۔ ۱۸۹۱ء میں سید محمد عبدالغفور شہباز کے ’’حسنِ تصحیح‘‘ اور مقدمے کے ساتھ اس کی اشاعت ہوئی۔ کتاب اور مقدمے میں مصنف کے نام کی صراحت نہیں ہے۔ لیکن مقدمہ ناول کا تفصیلی تعارف کراتا ہے۔ مرکزی کردار اور ناول کے دائرہ کار کے بارے میں شہباز لکھتے ہیں:

’’(مولانا آزاد)...... نئی روشنی کے جدید تربیت یافتہ حضرات کا...... ایک فرمائشی نمونہ ہیں۔ ان کی تاریخ زندگی واقع میں نئی روشنی کی تاریخ ہے کہ پچھلے چالیس برس میں علی العموم اس نے نئے تربیت یافتہ حضرات کے عقائد اور خیالات پر کیا اثر ڈالا۔ ان کے طریقۂ کسبِ معاش میں کیا کیا انقلاب پیدا کیے۔ سوسائٹی کے فریم کو کس طرح بدلا۔ طریقہ زندگی اور اوضاع لباس و پوشاک میں کیا ترمیم کی۔ دیانت اور ایمان داری، شرافت اور انسانیت کے مفاہیم اور معانی میں کیا کیا باتیں بڑھائیں...... خودغرضی، نفس پرستی، غرور، تن آسانی، خودنمائی، خودفریبی اور اسی قسم کے اور بے ہودہ اخلاق کے مہذب طور سے برتنے اور ان پر نوتراشیدہ مہذب الفاظ کی آڑ میں فخر کرنے کے کیا کیا

ڈھنگ ایجاد کیے۔ نئی روشنی کی تاریخ اس شرط و بسط کے ساتھ...... شاید کہیں قلم بند نہیں ہے۔''

شہباز اس بات کی خاص طور پر تعریف کرتے ہیں کہ مصنف نے اپنے مشاہدے کی قوت اور ''تجربۂ دنیا'' کی مدد سے بڑی خوبی کے ساتھ ''مختلف پیشوں اور مشغلوں کے اسٹیج پر ایک فرضی اور خیالی شخص سے...... مختلف مشکل پارٹ کامیاب طور پر ایکٹ'' کرائے ہیں۔ ناول میں کرداروں کی کثرت اور رنگارنگی کا ذکر شہباز اس طرح کرتے ہیں:

''سوانح عمری مولانا آزاد حقیقت میں ایک ہزار غرفہ قصرِ رفیع الشان ہے جس کے ہر غرفے سے ایک نئی خصلت اور نئے خیال کا آدمی آزادانہ جھانک رہا ہے۔ کج طینت مارواڑی، وسیع الاخلاق کسبی، سریع الاستحالہ اسکولی لونڈے، سرگرم اور پرجوش برہمو مذہب کے کنورٹ، روشن خیال ماسٹر، تربیت یافتہ حکام، نفس پرست واعظ، دنیا ساز وکیل، شکم پرور میونسپل کمشنر، بد اصول آنریری مجسٹریٹ، ناعاقبت اندیش سیاہ فام حکام، استحصال بالجبری ایڈیٹر، بگڑے ہوئے رفارمر، مہذب شرابی، عالی ظرف تاڑی باز...... کون صاحب ہیں کہ جو یہاں تشریف نہیں رکھتے۔''

ناول کے موضوع اور اسلوب کے رشتے پر بھی شہباز کی نظر پڑی ہے۔ مصنف کے استعاراتی اور تشبیہی پیرایہ اظہار کی تعریف کرنے کے ساتھ لکھتے ہیں:

''سوانح عمری کے مضامین کو اس خاص طرز ادب مطلب کے ساتھ عجب متناسب طلسماتی تعلق ہے۔ شاید مولانا آزاد کی سوانح عمری کے لیے مطالب کے لحاظ سے اس...... طریقۂ انشا سے بہتر کوئی طریقہ ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ طرز عبارت اور حالات میں ایک عجب طرح کا مفہومی لین دین قائم ہے کہ حالات کو طرزِ عبارت چمکا رہی ہے اور طرزِ عبارت کو حالات۔ پھر وہ معاملہ اس اعتدال کے زینے پر ہے کہ نہ تو مطالب عبارت کو گھسیٹ لے گئے ہیں نہ عبارت مطالب کو۔ گویا دو مساوی القوۃ اشخاص ایک دوسرے کو اپنی طرف برابر قوت کے ساتھ گھسیٹ رہے ہیں۔''

عمدہ مزاحیہ تحریر کی صفت یہ ہے کہ اس کا لکھنے والا پڑھنے والا کو ہنسانے کی کوشش کرتا نہ

معلوم ہو، نہ یہ ظاہر کرتا معلوم ہو کہ وہ کوئی مزاحیہ بات کر رہا ہے۔ شہباز ناول میں اس صفت کی موجودگی کا اس طرح ذکر کرتے ہیں:

''خوش سلیقہ ظریف کا کمال یہ ہے کہ ہر چند کیسی ہی ہنسی کی بات کیوں نہ ہو مگر اس کے بشرے سے یہ نہ پایا جائے گا وہ کوئی ہنسی کی بات کر رہا ہے...... آزاد کے سوانح عمری میں اس پہلو پر عجیب نستعلیق طور پر نظر رہی ہے جہاں جہاں غایت درجے کی ظرافت ہے، طرز بیان اس قدر متین اور سنجیدہ ہے کہ معلوم ہوتا ہے قائل کو اس کے مضحک ہونے کا مطلق احساس نہیں۔ اس قسم کی مصنوعی متانت مضمون کو عجیب متعدل اور مہذب عنوان سے شوخ کرتی ہے۔''

''سوانح عمری مولانا آزاد'' کا مرکزی کردار طرح طرح کے روپ بدلتا اور مختلف بلکہ متضاد کرداروں میں ڈھلتا رہتا ہے، اس کے باوجود اس کی ذاتی شناخت قائم رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شہباز ناول کی اس خصوصیت پر بھی نظر ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مولانا آزاد کی تصویر ایک کامل الفن معنوی نقاش کی استادی اور کمال کا حیرت انگیز نتیجہ ہے۔ عالم فطرت میں شاید مشکل سے کوئی فرد ایسا نکلے جس میں تمام صفات وکمالات صوری و معنوی مولانا آزاد کے جمع ہوں، گو فرداً فرداً ہر صفت اور کمال کا وجوہ عالم ظاہر ہیں محقق ہو۔ استادی فقط ان صفات اور کمالات کے خاص انتظام میں ہے اور اس انتظام کا کمال یہ ہے کہ فطرت کو صنعت کا دھوکا ہوتا ہے اور صنعت کو فطرت کا۔''

عبدالغفور شہباز کا یہ مقدمہ اردو ناول کی روایتی تنقید میں خاص توجہ کا مستحق ہے۔ اگرچہ یہ سراسر ستائشی تنقید ہے لیکن ہمارے علم میں اس سے پہلے کسی ایک ناول کا اتنے پہلوؤں اور اتنی تفصیل سے جائزہ نہیں لیا گیا تھا۔

آخر میں جس کتاب کا ذکر ہے وہ ناول پر غالباً پہلی تنقیدی تصنیف ہے اور اس لحاظ سے ناول کی تنقید میں تاریخی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ کتاب ''تنقید القصص'' ہے۔ اس کی تصنیف اور اشاعت کا سن درج نہیں ہے لیکن اندرونی شہادتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ انیسویں صدی کے

آخر یا بیسویں صدی کے آغاز میں لکھی گئی ہے۔ مصنف کا نام ''نواب عاشق الدولہ'' بتایا گیا ہے۔ یہ فرضی نام ہے جیسا کہ ختم کتاب کے اس شعر سے ظاہر ہے:

پڑھنے والے تجھے کیوں نام بتائیں اپنا
ہر کے مصلحت خویش نکومی داند

''تنقید القصص'' میں تنقید کا اصل موضوع یا نشانہ انگریزی کے عام پسند بلکہ عامیانہ ناولوں کے وہ ترجمے اور چربے ہیں جن کا اردو میں بہت چلن ہوگیا تھا۔ ''پرانے قصے اور نئے ناول'' کے عنوان سے مختصر تمہید میں مصنف بتاتے ہیں کہ وہ اس موضوع پر مدت سے لکھنا چاہتے تھے لیکن ڈرتے تھے کہ ایک بلڑ مچ جائے گا اور چاروں طرف سے مخالفت بلکہ مخاصمت کا بادل امڈ آئے گا۔ مگر اب ضبط کی تاب نہیں ہے۔ کتاب لکھنے کا مقصد یہ بتاتے ہیں کہ ''پرانے قصوں اور نئے ناولوں کو محققانہ نظر سے دیکھا جائے۔''

کتاب چھ حصوں میں تقسیم کی گئی ہے جن کے عنوان یہ ہیں:

۱۔ فرق اور اثر

۲۔ ہندوستانی جدید ناول

۳۔ مختلف مقامات کے ناول، زبان، معمولی جملے، طرز ادا وغیرہ

۴۔ ناولوں کے خصوصیات

۵۔ ایک چھوٹا سا محاکمہ

۶۔ میری صلاح

ان حصوں کے تحت آنے والے مباحث مختصراً اس طرح ہیں:

۱۔ ''فرق اور اثر''

اردو فارسی کے پرانے ایشیائی قصوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ خلاف عقل اور مخرب اخلاق باتوں سے بھرے پڑے ہیں۔ اغلباً ان میں خصوصیات کے ردعمل میں یوروپی انداز کی ناول نگاری کا دور دورہ ہوا اور حقیقت نگاری کو نئے ناولوں کی خاص صفت بتایا گیا ہے۔ لیکن پرانے قصوں کا غیر حقیقی ہونا اتنا بدیہی ہے کہ کم عقل آدمی بھی ان کو جھوٹ سمجھ کر پڑھتا ہے۔ اور اس صورت میں ان قصوں کا اخلاق پر برا اثر نہیں پڑسکتا۔ نوجوانوں کے لیے ان سے کہیں زیادہ مضرت رساں عشقیہ انگریزی ناول ہیں۔ اور ہمارے ''تقلید شرکت'' لکھنے والوں نے انہی

کی نقالی شروع کر دی۔

۲۔ ''ہندوستانی جدید ناول''

اردو ناولوں کا ''اصلی مقصود عشق بازیاں ہیں۔'' اگرچہ گاہ گاہ ان میں ''پولٹیکل اور تمدنی چالیں'' بھی دکھانے کی ناکام کوشش کی جاتی ہے لیکن ''تماش بینی اور ناز آفرینی کے ہتھکنڈے خوب جی کھول کر بنائے جاتے ہیں...... اور یہ مضامین اس طرح بیان ہوتے ہیں کہ یہ سب کچھ ہو ہی کے رہا ہوگا۔ ان سے ہمارے پرانے ایشیائی قصّے بہتر ہیں جن کے سچ ہونے کا اعتبار ہی نہیں ہوتا۔''

۳۔ ''مختلف مقامات کے ناول''

یہ کتاب کا سب سے دل چسپ اور اہم حصّہ ہے جس میں ہندوستان کے قریب قریب ہر علاقے کی ناول نویسی کا جائزہ لیا گیا ہے، مثلاً:

(۱) دہلی میں ناول نویسی کو زیادہ فروغ نہیں ہوا۔ کچھ ناول انگریزی سے ترجمہ ہوئے، طبع زاد کم لکھے گئے مگر وہ بھی ''عام رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں'' البتہ نذیر احمد وغیرہ کے کچھ ناول ہیں جن میں شریفانہ تعلیم اور اعلیٰ اخلاقی مضامین ہیں۔ ''نجس عشق بازی اور ناپاک تماش بینی'' نہیں ہے۔ ان سے ناول لکھنا سیکھنا چاہیے۔

(۲) لکھنو میں ناول نویسی کا بازار سب سے زیادہ گرم ہے۔ سب لکھنے والے زبان دانی کے مدّعی ہیں اور عجب مصنوعی، آورد سے بھری ہوئی عبارت لکھتے ہیں۔ ہر ناول میں چند مخصوص لفظوں اور فقروں کی بھرمار ہوتی ہے۔ کہیں ذرا سی بات کو کئی صفحوں پر پھیلا دیا جاتا ہے، کبھی مضحکہ خیز حد تک اختصار سے کام لیا جاتا ہے، تکرار مضامین ایسی ہوتی ہے کہ کئی کئی صفحے سادہ چھوڑے جا سکتے ہیں۔

(۳) پنجاب میں انگریزی سے ترجمے زیادہ ہوئے، طبع زاد ناول کم لکھے گئے۔ یہ زبان کے لحاظ سے ناقص ہیں۔ پنجاب کے مسلمانوں نے ''ہر قسم کے لٹریچر میں'' سب صوبوں سے زیادہ ترقی کی ہے۔ کاش وہ ناولوں کے بجائے دوسرے اور مفید علوم وفنون پر توجہ کرتے۔

(۴) بنگال میں بھی اردو ناول لکھے گئے۔ بنگلہ ناولوں کے ترجمہ ضرور ہوئے ہیں مگر بہتر تھا کہ نہ ہوئے ہوتے۔ مولانا آزاد کی کتاب (سوانح عمری مولانا آزاد وغیرہ) البتہ بنگال اور بہار کا قابل قدر سرمایہ ہیں۔ گو وہ ناول نہیں ہیں اور ظریفانہ طور پر لکھی گئی ہیں۔ پڑھنے

والوں کو ان سے کچھ فائدہ نہیں پہنچ سکتا۔

(۵) دکن کے علاقوں (حیدر آباد، پریزیڈنسی مدراس، بمبئی) میں حیدر آباد ہندوستان بھر کے ناولوں کا سب سے بڑا گاہک ہے۔ ''یہاں کے نوجوانوں نے حسن معاشرت اور اعلیٰ تہذیب کی کسوٹی ناول کو سمجھ لیا ہے۔'' اور فیشن کے طور پر بہ کثرت ناول خریدتے ہیں لیکن پوری طرح پڑھتے نہیں اور جتنا پڑھتے ہیں اسے سمجھتے نہیں۔ اس کم ذوقی کے باوجود دو چار لوگ ناول نویسی کے میدان میں اتر پڑے۔ انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کی داد دینا ممکن نہیں۔

(۶) مدراس میں ناول نویس کی جیسی بری حالت ہے ویسی اور کہیں نظر نہیں آتی۔ یہاں کے ناولوں کی نسبت کچھ کہنے سے بہتر ہے کہ ان کے چند فقرے اور شعر نقل کر دیے جائیں (مضحک مثالیں۔)

(۷) بمبئی کے ناول دیکھنے کا موقع نہیں ملا، اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ وہاں کیا حال ہے، لیکن ممکن نہیں کہ ناول نویسی کی وبا وہاں نہ پہنچی ہو۔

(۸) ''ملک متوسط میں اردو فارسی پڑھے لوگ کم ہوتے ہیں اور وہاں کے ناول ہوں گے بھی تو اپنے سرحدی صوبوں میں مل جل گئے'' ہوں گے۔

(۹، ۱۰) ''لنکا اور برہما کی خبر نہیں۔ وہاں کی کھیپ ہندوستان میں ابھی نہیں آئی...... کیونکہ ان مقامات پر اس ملک کے صدہا ہزار آدمی موجود ہیں ان میں پڑھے لکھے بھی اگر ہیں تو ضرور یہ تحفہ لائیں گے۔ تب دیکھا جائے گا۔''

۴۔ ''ناولوں کے خصوصیات''

ایشیائی قصے بے شک مبالغے اور جھوٹ سے بھرے ہوتے ہیں اور انہیں خلاف حقیقت سمجھا بھی جاتا ہے لیکن اس قسم کی لغویتیں جدید ناولوں میں بھی موجود ہیں، البتہ انہیں صداقت کے پیرائے میں بیان کرنے کی کوشش کی جاتی ہے (انگریزی ناولوں میں فوق الفطرت اور بعد از قیاس عناصر کی نشاندہی)۔

یوروپی ناولوں کی دیکھا دیکھی ہندوستانی ناول میں بھی بے حیائی کے منظر خوب خوب دکھائے جاتے ہیں، بلکہ بعض ہندوستانی ناول تو اس خصوص میں یوروپی ناولوں سے بھی آگے بڑھ گئے ہیں۔

ہندوستانی ناولوں میں ایک عیب یہ بھی ہے کہ ان کو بہ آواز نہیں پڑھا جاسکتا (یعنی زبانی بیانیے کی حیثیت سے یہ ناول ناکام ہیں۔)

۵۔ ''ایک چھوٹا سا محاکمہ''

ان تمام اعتباروں سے کہنا پڑتا ہے کہ ''ہمارے پرانے ایشیائی قصے ہر طرح سے اچھے، ہزار بار اچھے، لاکھ بار اچھے۔ بوستان خیال، الف لیلہ کا مقابلہ ہندوستان کیا یوروپ کا بھی کوئی ناول نہیں کرسکتا۔ سب سے زیادہ دھوم ''مسٹریز آف دی کورٹ آف لندن'' کی ہے لیکن کیا یہ ''بوستان خیال'' کی ایک جلد کا بھی مقابلہ کرسکتا ہے؟

ناول میں پڑھنے والے کی دل چسپی بالکل ویسی ہی ہوتی ہے جیسی کنکوے بازی، بٹیر بازی، ناچ، تھیٹر کے سے تفریحی مشغلوں میں ہوتی ہے، اور اس سے کچھ بھی فائدہ نہیں ہوتا۔

اردو میں تاریخی ناول بھی لکھے جارہے ہیں لیکن ان میں من گڑھت واقعات جوڑ کر پڑھنے والوں کو گم راہ کردیا جاتا ہے۔ اور کم استعداد پڑھنے والے ان بے اصل واقعات پر اسی طرح یقین کرنے لگتے ہیں جس طرح ''تاریخ ابوالفدا'' قسم کی مستند کتابوں پر یقین کیا جاسکتا ہے۔

۶۔ ''میری صلاح''

اس آخری حصے میں مصنف زور دے کر کہتے ہیں کہ ناول ملک یا زبان کی ترقی کا ذریعہ نہیں بلکہ ''بہت مبتذل چیز ہے اور ایک حد تک مخرب اخلاق، معین جرائم، مرید سیہ کاری ہے''، اس لیے ہمارے بڑے بڑے عالی دماغ عالموں نے اس صنف کی طرف توجہ نہیں کی۔ اس سلسلے میں ایک دل چسپ بات لکھتے ہیں:

''اگر ناول ہندوستان میں کسی کام کا بھی ہوتا اور کچھ بھی اس سے دنیاوی فائدے کی توقع ہوتی تو سب سے پہلے ہندی ناولسٹ سرسیّد ہوتے۔''

لکھنے والوں کو چاہیے کہ ناول نویسی چھوڑ کر مفید علمی کتابیں ترجمہ یا تصنیف کریں۔ یہ محض عذر لنگ ہے کہ ''اردو زبان الفاظ کی طرف سے ایسی مفلس ہے جس میں علوم وفنون یا اعلیٰ درجے کی عربی انگریزی انشا پردازی کے ترجموں کی پوری گنجائش نہیں ہے۔'' اور بتاتے ہیں کہ مولوی زوار حسین کنتوری نے کتاب ''فرہنگِ فرنگ'' کے دیباچے (۱۸۸۷ء) میں اس موضوع پر ''بہت ہی نفیس اور کامل بحث کی ہے۔'' انگریزی وغیرہ کی طرح اردو میں بھی دوسری زبانوں کے لفظوں کو اپنا لینے کی غیر معمولی صلاحیت موجود ہے۔ ''غرض یہ عالی ظرف زبان اتنی سمائی رکھتی

ہے اور اس بے قیدی کے ساتھ اتنی ترقی کر سکتی ہے کہ کسی زبان کو ممکن نہیں...... ہماری اردو نہ مفلس ہے نہ محتاج، بلکہ دنیا کی تمام دولت مند زبانوں سے بہت زیادہ مالا مال ہے اور ہو سکتی ہے۔ بہ شرطے کہ ہم اسے جینے دیں اور صرف ناولوں کی تیرہ و تار قبروں میں نہ دفن کر دیں۔''

مصنف نے پرانے قصوں اور نئے ناولوں کی بحث میں کچھ ناولوں کے تلخیص نما پلاٹ بھی درج کر دیے ہیں۔ یہ طریقہ مرزا رسوا نے بھی اختیار کیا ہے۔ لیکن رسوا اور شہباز کے لہجے میں ٹھہراؤ اور سنجیدگی ہے، ان کے برخلاف ''تنقید القصص'' کے مصنف کا لہجہ تیز اور کہیں کہیں تضحیکی ہے۔ ان کے تنقیدی اسلوب کا کچھ اندازہ مندرجہ ذیل اقتباسوں سے کیا جا سکتا ہے۔

(پنجاب کے ناول) ''زبان کے عتبار سے اسی قدر کہنا کافی ہے کہ پنجابیوں سے اتنی توقع بھی نہ تھی۔''

''بنگالہ میں اردو ناول کم ہیں بنگالی زبان میں ہوں گے۔ ان کو مچھی بھات کے حوالے کردو۔ ورگیش نندنی، بشا برکھشا، فاتح بنگالہ وغیرہ ناول بنگالی ماشاؤں کی طباعی ہے جن کا اردو ترجمہ کرنے والوں نے اپنے حسابوں ملک پر احسان کیا ہے، مگر بہتر ہوتا کہ بلّی صاحبہ مہربانی کرتیں۔ مرغا لنڈورا ہی اچھا تھا۔ یہ سب ترجمے اسی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں جس کا ذکر ہو چکا ہے۔''

....

''دہلی کو رخصت کیجیے اور لکھنؤ چلیے:

ایں شعلہ ''وہاں'' پہ گرم خیز است
ایں جاست کہ آفتاب تیز است

یہاں کے تکلفات اور چناں چنیں نے جہاں اور باتوں میں چار چاند لگا دیے ہیں، ناول پر بھی وہی مہربانی کی ہے...... وہاں زبان دانی کی عام ہوا کچھ ایسی چلی ہے کہ ہر شخص اس کی لٹک میں جھومتا ملے گا...... جتنے ناول میں نے یہاں کے دیکھے ان کی تیزی زبانی اور آورد کی سینہ زوریاں ایسی ہیں کہ یقیناً اتنی کسی سے نہ بن پڑیں۔ انداز بیان، طرز ادا اللہ تیری پناہ! معلوم ہوتا ہے شکنجے میں کسے ہوئے لفظ اور کاٹھ میں دیے ہوئے فقرے ہیں۔ ایک صفحہ بھی بغیر کراہے اور آہ اوہ کے آپ نہ دیکھیں گے۔ ضمائر، اشارات، تشبیہ، استعارات گردن مڑور کے کہیں سے پکڑ لائے ہیں۔ مبتدا سے خبر اتنی دور جیسے لکھنؤ سے دہلی۔ سچے جذبات ادا کرنے کی

دھن میں الجھا ہوا ریشم کاغذ پر پھیلا دیا گیا ہے کہ نہیں سلجھتا نہیں سلجھتا۔"

....

"میں جانتا ہوں کہ ہندوستان بھر کے ناولوں کا گاہک اگر حیدر آباد نہ ہوتا تو مالکانِ طبع اور خود ناول نگار صاحبوں کا دیوالہ نکل جاتا...... جس پڑھے لکھے بلکہ معمولی شُد بد جاننے والے کو ناول خریدنے کی مقدور ہے، پچاسوں منگوائے ہیں اور جس کو مقدرت نہیں اس نے مستعار لے کے کام نکالا ہے، مگر سلامتی سے پورا ناول دیکھا ایک نے بھی نہیں۔ اور جس قدر دیکھا، اگر سمجھ لیا ہو تو میں کبھی نہ مانوں گا کیونکہ پتھر کا ایک بھی نہ ہو گیا۔"

....

اس طرز میں لکھنے والوں کی جتنی آسانی ہے، پڑھنے والوں کو اتنی ہی مصیبت کا سامنا ہوتا ہے۔ دل ہی دل میں بغیر ہونٹ ہلائے تو خیر پڑھ بھی لو، بلکہ دیکھ جاؤ، لیکن کسی کو سنانے بیٹھو یا بلند آواز سے پڑھنا چاہو کہیں سے چول ہی نہیں بیٹھتی...... جن صاحبوں کو میری بات کا یقین نہ آئے کسی ناول کو اٹھالیں اور دوسرے کو سنائیں۔ یا پکار کے پڑھیں معلوم ہو جائے گا کہ اس سنگلاخ راستے میں زبان کے کتنے پرخچے اڑتے ہیں، یا ہونٹوں پر کتنے جُھنتے پڑتے ہیں اور کانوں میں کیا اتو ہوتا ہے۔"

....

ہمارے حضرات ناول نویسوں نے ایک اور ظلم کیا ہے یعنی (اپنے ناولوں) کے نام وہ چھانٹ چھانٹ کے رکھے ہیں کہ صلِ ؔ وجلِ ؔ۔ "نازک ادا، "نازنین"، "عصمت"، "بوسۂ بکر"، "بچھڑی دلہن"، "کامنی" وغیرہ وغیرہ۔ اگر کوئی کہہ بیٹھے "اپنی نازنین کو آج بھجوا دیجیے گا، میں بڑا مشتاق ہوں"۔ "آپ کی شرمیلی دلہن کے تو ہم عاشق ہو گئے۔ واللہ کیا مزے کی ہے!"، "ذرا بوسۂ بکر تو عنایت کیجیے"۔ "تمہاری کامنی کے اشتیاق میں میں بے چین ہوں......" میں نہیں سمجھتا کہ اس کا جواب کیا ہو گا، اور کوئی بوند لہو کی جسم میں اس وقت باقی رہے گی یا نہیں۔ ہاں جگت بازوں اور پھکّڑ لڑنے والوں کی سند نہیں۔"

شہباز کے مقدمے اور "تنقید القصص" دونوں کی مشترکہ خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ناول کے موضوع اس کی سماجی افادیت اور مصلحانہ حیثیت سے زیادہ اس کے اسلوب، تکنیک

اور دوسری حرفتوں پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے۔ اور اس ضمن میں کئی کام کی باتیں کہی گئی ہیں۔ اس لحاظ سے یہ دونوں تحریریں ناول کی روایتی تنقید میں اپنے وقت سے کچھ آگے اور ہمارے زمانے سے قریب تر ہیں۔

انیسویں صدی کے اختتام پر ۱۸۹۹ء میں رسوا کا ناول ''امراؤ جان ادا'' شائع ہوا اور اسی سال رسالہ معیار لکھنؤ (شمارہ ۸) میں ''ریویو'' کے زیر عنوان اس کا تنقیدی جائزہ لیا گیا۔ اس وقت کے اس ناول کی دور رس ادبی اہمیت اور فکشن کی تاریخ میں اس کی یادگاری حیثیت کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا تھا۔ ''معیار'' کے جائزہ نویس نے بھی اسے رینالڈس کے ناولوں کے زمرے کی چیز، اگرچہ اس سے بہتر قرار دیا تھا اس ناول پر غالباً پہلی تنقید تحریری ہونے کی وجہ سے اس جائزے کی بھی تاریخی اہمیت ہے اس لیے ذیل میں اسے نقل کیا جاتا ہے:

''یہ قصہ فی الجملہ اس پرداز پر لکھا گیا ہے جس پرداز پر ''روزا لیم برٹ'' مسٹر رینالڈز نے لکھا ہے، لیکن فرق اتنا ہے کہ روزا لیم برٹ نے اپنی سوانح عمری اور شرمناک بے باکیاں ہر ایک سے خود ظاہر کی ہیں اور اس ناول میں نہ ایسی شرمناک بے باکیوں کا اظہار ہے جو کسی بہو بیٹی کے سامنے پڑھنے کے لائق نہ ہوں اور نہ خود امراؤ جان ادا نے اسے تحریر کیا، بلکہ اپنے ایک محرمِ راز (جن کا نام مرزا رسوا صاحب) سے بیان کیا اور انھوں نے اسے شائع کیا۔ علاوہ اس کے وہ ایک فرضی قصہ ہے اور یہ (حسبِ بیانِ مرزا رسوا صاحب) واقعی ہے۔ روزا لیم برٹ نے پرائے شگون میں اپنی ناک کٹائی ہے، امراؤ جان کی مجبوریوں نے باعصمت نہیں رہنے دیا۔ ''روزا لیم برٹ'' میں تشابہِ واقعات سے ناظر کی (نظر/توجہ؟) منتج ہوجاتی ہے اس ناول میں ترادفِ واقعات نہ ہونے کے علاوہ انتہا درجے کی دل چسپی ہے، خصوصاً بیچ بیچ کے بامتانت مزاح نے دوگنا لطف پیدا کردیا ہے۔ کسی مقام پر اشعار معنی خیز کی بہار ہے، کہیں پر لطف سینریاں دکھائی ہیں، کسی جگہ محفل رقص و سرود کی زیبائش ہے، کہیں میلے کا بیان آسائش ہے، کہیں مصائب کا تذکرہ، کسی جا مسافرت کی تکلیفیں، فریب و مکر کے حالات، سچی محبت کے فسانے، رئیسوں نوابوں کی بے وقوفیاں اور عقل مندیاں۔

امراؤ جان چونکہ خود طوائف تھیں اور موسیقی سے واقف کار تو جابجا رموزِ موسیقی بھی داخل ہوئے ہیں۔ قیافہ شناسی بھی دکھائی ہے، اور بڑی بات یہ ثابت کی گئی ہے کہ صرف طبیعت کے نیک و بد ہونے سے آدمی نیک و بد نہیں ہوسکتا جب تک کہ واقعات مناسب حال و حامی نہ

ہوں، اور یہ بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ رنڈی کو اس وقت تک کوئی موقع عقبیٰ کے درست کرنے کا
نہیں ملتا جب تک خود ذی لیاقت یا بدصورت نہ ہو، یا بڈھی نہ ہو، یا مصیبتیں نہ پڑی ہوں،
کیونکہ اس کے لیے بے عصمت ہونے کے قدر دان اور اس کی بے باکیوں اور شرمناکیوں کو
اچھی نظر سے دیکھنے والے بہت ہوتے ہیں اور انہیں عیوب کو لوگ ان کے لیے مناسب جانتے
ہیں۔ لطف بیان وخوبی زبان کا اندازہ ناظرین خود کر سکتے ہیں۔"

علم و ادب کے مختلف شعبوں میں امتیاز کے حامل، نیر مسعود معاصر اردو ادب کی نمایاں شخصیات میں سے ایک ہیں اور افسانہ نگار، محقق اور ادیب کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ اُن کا پورا نام سید نیر مسعود رضوی ہے۔ وہ نومبر ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے جس کی تہذیبی فضا نے ان کی تحریروں پر گہرا اثر مرتب کیا۔ ان کے والد پروفیسر سید مسعود حسین رضوی ادیب مشہور محقق اور نقاد تھے۔

نیر مسعود نے فارسی اور اردو میں ایم اے اور پی ایچ ڈی کیا۔ وہ ایک طویل عرصے تک لکھنؤ یونیورسٹی میں فارسی کے شعبے سے وابستہ رہنے کے بعد سبک دوش ہوئے۔ ان کی علمی اور تحقیقی کتابوں میں رجب علی بیگ سرور (۱۹۶۷ء) اور میر انیس (۲۰۰۲ء) اپنے موضوع پر استناد کا درجہ رکھتی ہیں۔

اردو افسانے میں ان کا ورود مسعود ایک اہم تخلیقی واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ معدودے چند افسانوں کی بدولت وہ اردو کے بہترین افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں اور ان کے افسانے بین الاقوامی شہرت کے حامل ہیں۔ اُن کے افسانوں کے تین مجموعے منظرِ عام پر آ چکے ہیں۔ ان کا نیا مجموعہ گنجفہ پہلی بار پاکستان میں شائع ہوا ہے۔

نیر مسعود نے کافکا کے منتخب افسانے اور جدید فارسی افسانے اردو میں ترجمہ کیے ہیں۔ ۲۰۰۸ء میں نیر مسعود کو ہندوستان کے اعلیٰ ادبی اعزاز "سرسوتی سمان" سے نوازا گیا۔

نیر مسعود کے خاکوں کا مجموعہ "ادبستان" شہرزاد کے زیرِ اہتمام شائع ہو چکا ہے۔ ان کی زیرِ طبع کتابوں میں "تعبیرِ غالب" کی اضافہ شدہ اشاعت شامل ہے۔

ISBN 978-969-568-073-5

Pak Rs: 240/-